MUZICA

9620

1990

97

11 IUL. 2005

11 AUG 2014

2022

1

IANUARIE 1959

35632

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Anul IX ianuarie 1/1959

Probleme actuale ale muzicii programatice şi cu text în dezbaterea U.C. din R.P.R.

Indatoriri de seamă ale muzicienilor noştri

Cuvîntul de deschidere rostit de Alfred Mendelsohn, secretar al Uniunii Compozitorilor

Pentru a ridica pe o nouă treaptă dezvoltarea creaţiei noastre muzicale cu program şi text, corespunzător înaltelor cerinţe ale epocii noastre de intensă muncă creatoare a poporului pe drumul construirii socialismului, Uniunea Compozitorilor din R.P.R. a organizat în ziua de 22 decembrie 1958, o plenară în care au fost abordate pe larg probleme teoretice şi practice ale acestui gen. După cuvîntul introductiv din partea conducerii Uniunii Compozitorilor, au fost ţinute un număr de referate urmate apoi de ample discuţii creatoare şi concluzii. In numărul de faţă publicăm o parte din acest material iar în numerele viitoare vom oglindi restul dezbaterilor.

In bogata activitate creatoare a anilor de după eliberarea patriei noastre, muzica programatică instrumentală, vocal-simfonică, corală şi distractivă de mase ocupă un loc însemnat. Numărul lucrărilor a crescut considerabil, sfera tematicii s-a schimbat fundamental. In cele mai bune lucrări au ieşit în evidenţă dorinţa şi capacitatea celor mai de seamă compozitori de a zugrăvi prin muzică transformările care au avut loc în conştiinţa oamenilor muncii, în procesul trecerii de la capitalism la socialism, dragostea lor pentru patria liberă; se manifestă în felurite creaţii sentimentul profund de identificare a compozitorilor cu năzuinţele constructorilor socialismului, cu lupta eroică a comuniştilor care au mers şi merg în fruntea poporului pentru o viaţă fericită.

Asemenea trăsături cu totul noi ale programatismului contemporan romînesc nu au putut apărea decît datorită îndemnurilor Partidului, care a pus în faţa creatorilor noştri sarcini artistice de mare răspundere şi care acordă constructorilor culturii socialiste, pe lîngă încrederea sa, un ajutor eficient şi multilateral.

Acţiunile din trecut ale Uniunii Compozitorilor, ca şi prezenta consfătuire, au drept scop mobilizarea tuturor forţelor noastre creatoare, pentru a face noi paşi înainte, pentru a adînci şi mai mult problemele programatismului şi ale muzicii cu text, pentru a le da o şi mai mare amploare în creaţia noastră, o mai mare greutate specifică în ansamblul creaţiei romîneşti, pentru a determina un curent nou, un salt calitativ în favoarea genului programatic, la un nivel superior de concepţie şi de măiestrie artistică.

Inseamnă aceasta oare că din acest moment ne întoarcem faţa de la lucrările instrumentale fără program? Nicidecum. Nu dorim să îngustăm dezvoltarea creaţiei noastre şi să recomandăm compozitorilor să scrie de acum înainte numai muzică cu program şi cu text. Nu e mai puţin adevărat însă că în ansamblul creaţiei romîneşti contemporane, aceste genuri au apărut într-o proporţie mai mică faţă de genurile neprogramatice, instrumentale. Noi dorim să ajungem aci la un echilibru, dînd astfel cuvenita importanţă genurilor programatice şi vocale. Pornim în primul rînd de la faptul că muzica cu program şi cu text prezintă o treaptă de accesibilitate mai intensă pentru marele public, întrucît în afara efectului specific al muzicii, ea angrenează, stîrneşte în mintea ascultătorului mai direct fantezia, imaginaţia, asociaţia de idei în aşa fel încît prin participarea sa emotivă, el poate face mai uşor legătura între muzică şi manifestările concrete ale vieţii.

Dar vrem să demonstrăm şi, cu forţe unite, să spulberăm unele prejudecăţi care mai dăinuiesc în mentalitatea unor compozitori, după care muzica şi-ar pierde, chipurile, puritatea, specificitatea, înălţimea, capacitatea de sensibilizare în momentul cînd merge mînă în mînă cu imaginea poetică, definită, concretizată în subiect sau în cuvînt.

Nu e nevoie să argumentăm pe larg caracterul rupt de viaţă, antirealist şi sterp al unei asemenea poziţii extreme, atunci cînd ea există.

Dacă ar fi doar să pomenim faptul că melodia şi cuvîntul îngemănate în vocea umană, stau la leagănul muzicii, că atît cuvîntul *grai*, cît şi *viers* în limba noastră înseamnă deopotrivă poezie şi muzică ; că chiar şi în muzica instrumentală a poporului abundă imagini din viaţă, din natură ; mai mult, dacă ar fi doar să pomenim că strădaniile celor mai mari creatori muzicali ca Bach, Händel, Haydn, Mozart, Schubert, Glinka, Liszt, Wagner, Ceaikovski, Brahms, Mahler, au avut ca ţel să *vorbească* oamenilor prin muzică şi să fie înţeleşi de ei ; dacă ar fi să pomenim doar de năvala cuvîntului, ca o împlinire a mesajului, în ultima parte a Simfoniei a IX-a a lui Beethoven ; dacă ar fi să pomenim ideea marelui Musorgski : „Artistul nu poate să evadeze din lumea exterioară. Chiar în nuanţele subiective ale creaţiei sale se reflectă impresiile lumii exterioare" sau cuvintele aceluiaşi Musorgski, care afirmă : „Viaţa, oricare ar fi ea, adevărul, oricît ar fi de crud, visul meu este de a vorbi oamenilor sincer şi cu îndrăzneală", toate acestea n-ar face decît să dovedească şi să ne întărească convingerea că forţa expresivă pe care e capabil să o adauge muzicii programul şi cuvîntul, este extraordinar de mare.

A vorbi oamenilor nu înseamnă însă a le spune mereu acelaşi lucru, chiar dacă sensul general al celor spuse, dacă conţinutul este, pînă la urmă, acelaşi. Adevăratul artist s-a situat totdeauna pe poziţii înaintate, militante pentru progresul social. Adevăratul şi marele artist — şi aci nu există excepţii — a luat totdeauna partea oamenilor obidiţi, a acelei părţi din omenire care avea nevoie de sprijin în lupta sa pentru libertate şi a vorbit totdeauna în numele ei. În toate vremurile şi sub toate formele, fie exercitînd critica împotriva împilării şi forţei brutale asupritoare pe căi directe sau ocolite, fie preamărind şi slăvind visul milenar de eliberare a omenirii din cătuşele barbariei, acest mesaj a răsunat cu atît mai puternic, cu atît mai eficient, cu cît compozitorul a înţeles să-l facă mai clar, mai explicit, întregind expresivitatea discursului muzical cu ajutorul imaginii luate din viaţă şi al cuvîntului.

Mai mult, în pofida tuturor suspiciunilor şi opreliştilor, a tuturor măsurilor represive, a tuturor calomniilor, marii maeştri ai muzicii s-au făcut purtători ai celor mai înaintate idei ale vremii lor. Pentru aceasta, nu întîmplător au avut ei de suferit din cauza opresiunii reprezentanţilor de tot felul ai sistemului social al epocii în care au trăit. Este cunoscută campania îndelungată a Consistoriului Bisericii Sf. Toma din Lipsca împotriva lui Bach ; a clericilor împotriva lui Mozart şi Haydn ; a Jockey-Club-ului francez împotriva lui Wagner şi Bizet; a filistinismului german şi austriac împotriva lui Schumann, Brahms, Mahler ; a mercantilismului modern împotriva lui Enescu, Bartók, Honegger.

De ce toate acestea ? E limpede astăzi : pentru că duşmanii culturii progresiste din toate vremurile au simţit — şi pe drept cuvînt — că un mare artist, departe de a fi un aliat al obscurantismului şi reacţiunii, a fost, este şi va fi totdeauna unit cu conştiinţa maselor asuprite, un mare luptător pentru adevăr, deci, o forţă extraordinară dezlănţuită împotriva lor.

Cu atît mai mult se pune astăzi artistului problema mesajului umanismului socialist, direct, fără ocol, explicit, cînd pe o parte a globului, ca urmare a Marii Revoluţii Socialiste, societatea s-a smuls de sub jugul exploatării omului de către om, lichidînd înlăuntrul ei barbaria, spectrul războaielor, al fascismului, al mizeriei şi al analfabetismului, trezind la viaţă energii nebănuite pînă acum în mintea omului, subordonînd voinţei sale forţele uriaşe ale naturii, punîndu-le în slujba omului.

Sîntem contemporanii celei mai mari cotituri făcute în istoria omenirii. Azi nimeni nu ne opreşte să dăm glas liber, în lucrările noastre, entuziasmului puternic pentru marile înfăptuiri ale popoarelor ce-şi construiesc singure viitorul, pentru poporul în mijlocul căruia trăim şi pentru ale cărui idealuri sîntem chemaţi să acţionăm.

Nimeni nu ne împiedică să le spunem pe nume şi să demascăm în lucrările noastre pe uneltitorii neîmblînziţi ai unor noi războaie mondiale, pe pustiitorii sufletelor şi ai vieţilor umane, pe dispreţuitorii şi sabotorii realizărilor socialismului, pe denigratorii culturii şi ai artei noastre socialiste.

Dimpotrivă, acest lucru este necesar. Este necesar să învingem ultimele rezistenţe pe care le-a sădit în inima şi în mintea noastră o educaţie veche, retrogradă, tehnicistă şi rutinieră, care, departe de a dezvolta liber capacităţile creatoare ale artistului, îl izola de viaţă, îi îngrădea elanurile şi forţa creatoare, îi limita orizonturile, îl orbea, întorcîndu-i privirea spre căutări deznădăjduite, fără liman, fără ţintă, fără perspectivă, îl făcea să ignoreze realitatea în mijlocul căreia trăia şi să se hrănească cu himerele morţii şi ale descompunerii.

Este necesar să studiem şi să dezvoltăm patrimoniul nostru artistic, să susţinem creaţia poporului nostru, să mergem mereu înainte, aşa cum merge înainte istoria omenirii, pe căile progresului, spre noi şi noi realizări. Trebuie să devenim din plin ceea ce noi înşine pretindem a fi, adică soli ai prezentului şi vestitori ai viitorului, adevăraţi artişti ai erei socialiste. În concordanţa dintre năzuinţele individuale şi comanda înaltă socială, aflăm adevărata libertate a artistului, deplina afirmare a forţelor lui creatoare puse în slujba poporului.

Sînt cunoscute cuvintele lui Gorki, unul din primii promotori ai realismului socialist, potri-

vit cărora realismul socialist afirmă că viaţa înseamnă *activitate*, înseamnă *creaţie*, al căror scop este dezvoltarea neîntreruptă a celor mai preţioase aptitudini individuale ale omului.

De aceea ne opunem rutinei, stagnării, inculturii, falsului avangardism, rătăcirilor idealiste, interpretărilor pro domo ale problemelor accesibilităţii muzicii. Pe de o parte, ele nu sînt decît banalitate, neputinţă şi vulgaritate prost deghizate, iar pe de alta izolare, rupere de popor şi dispreţ faţă de viaţa lui, fără a înţelege nimic din ceea ce frămîntă pe muzicienii cu simţ de răspundere şi cu dorinţa adevărată de a-şi ridica arta şi mesajul la culmile actualităţii. E vorba deci de a asigura, în spiritul indicaţiilor Partidului nostru, „dezvoltarea neîntreruptă a celor mai preţioase aptitudini individuale ale omului", aptitudini puse în slujba poporului şi problemelor actualităţii.

*

Care sînt aceste probleme?

In prezent, în lume se dă o bătălie gigantică între forţele păcii şi progresului, pe de o parte şi ultimele citadele ale reacţiunii mondiale.

Şi pe planul gîndirii, această bătălie se ascute şi ia înfăţişarea unui necruţător război ideologic. Este bine să vedem care sînt armele noastre cele mai bune, modul cel mai eficient în care trebuie să mînuim aceste arme, astfel încît să asigurăm triumful ideilor progresiste înscrise în inima noastră, asupra duşmanilor vieţii şi culturii.

In acest sens considerăm că cea mai eficientă armă a noastră este mesajul direct şi explicit, prin mijlocirea creaţiei noastre muzicale, mai ales a celei programatice şi cu text, legate concret de actualitate.

Rostul acestei plenare este tocmai acela de a analiza şi dezbate multiplele aspecte ale programatismului şi ale muzicii cu text în creaţia contemporană românească; să arătăm în ce stadiu se găsesc realizările noastre şi, mai ales, ce mai trebuie făcut. Am lărgit sfera genului la lucrări vocal-simfonice, muzical-dramatice, instrumentale, de cameră, la lied, cîntec, cor şi muzică distractivă, pentru a analiza critic aspectele concrete, problemele specifice ale acestor genuri, pentru a le defini — în urma unor discuţii creatoare — perspectivele, pentru a determina o activitate susţinută în rîndurile compozitorilor noştri cei mai buni, legată de programatism în muzica instrumentală şi vocală de toate genurile.

Aceste genuri — pentru care masele de ascultători manifestă un deosebit interes, care sînt înţelese de ele, care contribuie la educarea lor patriotică, socialistă — merită pe deplin atenţia celor mai de seamă creatori care, de altfel, nu s-au desprins niciodată de ele. Să ne amintim cuvîntul marelui Lenin: „Arta trebuie să trezească şi să dezvolte simţul artistic al maselor".

Poporul nostru şi conducătorul luptei sale pentru o viaţă fericită Partidul, ne încredinţează nouă artiştilor, creatorilor în domeniul muzicii, această înaltă misiune.

Arta, ca sinteză a poeziei şi a adevărului vieţii, nu poate trece nepăsătoare pe lîngă problemele fundamentale ale actualităţii, ale prezentului, ale realităţii înconjurătoare.

Aci mai avem însă mult de făcut şi sîntem încredinţaţi că munca depusă de activul larg, care a lucrat la pregătirea acestei plenare, va fi încununată de succes; că cuvîntul Dv. însufleţit şi constructiv va determina un nou avînt în lucrările viitoare ale compozitorilor noştri, legate cît mai strîns de temele majore ale prezentului, spre noi şi valoroase realizări şi contribuţii la cultura muzicală a poporului nostru, constructor al socialismului.

Tema contemporană în creaţia programatică şi cu text

de ANDREI TUDOR

Artistul — spunea Gorki — este glasul şi conştiinţa epocii sale. Prin însăşi existenţa sa, el este solicitat de împrejurările mediului în care trăieşte, de realitatea contemporană. Prin opera de artă el îşi exprimă poziţia, atitudinea faţă de această realitate — „el dă verdictul său asupra vieţii", cum spune un gînditor rus — şi firesc acesta este mesajul pe care el îl adresează contemporanilor săi, însufleţiţi de aceleaşi nobile aspiraţii.

O sumară incursiune în istoria muzicii ne arată că în muzică, contemporaneitatea a fost adesea exprimată prin tema concretă, chiar dacă această artă nu poate — prin înseşi mijloacele sale specifice — vehicula concepte şi noţiuni. In operă, în oratoriu sau în cantată, zugrăvirea împrejurărilor concrete este evident mai posibilă, fiindcă prezenţa continuă a textului îngăduie a urmări mai uşor desfăşurarea muzicală şi semnificaţia ei poetică. De altfel, opera — prin convieţuirea muzicii cu textul şi cu împrejurările scenice concrete — a făcut ca, pe de o parte, muzica instrumentală să cîştige în expresivitate (şi, detaşîndu-se, să devină autonomă), iar, pe de altă parte, să creeze în auditoriu un fond aper-

ceptiv, acumulat în experienţa auditiv-vizuală a spectacolului de operă. Astfel, în secolul al XIX-lea, posibilităţile expresive crescute ale orchestrei şi, de altă parte, influenţa literaturii — una din caracteristicile muzicii romantice — au dus la înflorirea muzicii cu program (simfonia programatică şi poemul simfonic), în care muzica instrumentală singură poate exprima o realitate sau, mai precis, sentimentul faţă de aceasta. În acest caz, textul în epigraf sau numai titlul direcţionează gîndirea ascultătorului, îi oferă repere în bagajul său aperceptiv sau îi deschide un orizont de asociaţie, pe care muzica îl populează cu imaginile sale.

În cele mai bune şi mai valoroase lucrări ale genului programatic, în operă etc., tema contemporană este totdeauna prezentă, fiindcă artiştii demni de acest nume nu puteau rămîne în afara vieţii vremii lor, în urma năzuinţelor celor mai înalte ale contemporanilor lor. Şi istoria muzicii ne oferă multe exemple ale unei reflectări nemijlocite a contemporaneităţii. Astfel, de pildă, poemul „Hungaria" de Liszt este legat de lupta de eliberare a poporului maghiar, piesa pentru pian „Lyon" de acelaşi compozitor este inspirată de greva şi insurecţia textiliştilor din Lyon în 1830. De asemenea „Requiemul" de Berlioz, „Traviata" de Verdi sau „Cio-Cio san" de Puccini şi altele se bazează pe elemente tematice contemporane. În afară de acestea însă, sînt numeroase altele care reflectă ideile şi aspiraţiile contemporane într-o temă istorică sau alegorie. În general, literatura romantică conţine critica şi disprețul artiştilor ei pentru nedreapta lume burgheză, meschină şi fără idealuri, în glorificarea figurilor eroice ale trecutului şi ale legendei, purtătoare totuşi ale idealurilor contemporane. Astfel, această aparentă evaziune în istorie sau legendă, avea, totuşi, dacă nu un subiect, dar, în mod sigur, un conţinut ideologic contemporan. Muzicologul sovietic Nestiev observă cu subtilitate că tematica istorică sau alegorică, frecventă la romanticii progresişti, nu însemna o preferinţă pentru trecut şi fuga de tema contemporană, ci un mijloc de a eluda rigorile cenzurii împotriva criticii sociale şi politice, întocmai ca drama istorică sau fabula în ordinea literară. Nestiev conchide: „Se poate afirma cu certitudine că dacă n-ar fi existat cenzura reacţionară care privea cu ochi răi teatrele de operă de avangardă, istoria operei ne-ar fi dat mai multe modele de întruchipare directă a ideilor înaintate ale contemporaneităţii". Şi, într-adevăr, chiar aşa fiind, exemple sînt destule: „Nunta lui Figaro", „Fidelio", „Nabuchodonosor", „Vesprele Siciliene", „Damnaţiunea lui Faust", „Torquato Tasso" etc.

Astăzi, cînd în societatea noastră, artistul legat de popor şi de năzuinţele sale cele mai înalte se poate exprima liber în opera de artă, el nu mai este obligat să recurgă la istorie sau la alegorie, în care să exprime actualitatea la modul aluziv, ci poate şi trebuie să atace frontal tema contemporană, subiectul din actualitate. Este adevărat că, tot aşa cum artistul sensibil poate presimţi şi valora în prezent germenii viitorului, el ştie discerne în trecutul istoric tradiţia de luptă a poporului pentru marile idealuri ale umanităţii, izbutind să dea o rezonanţă actuală unui eveniment din trecut. A spus-o şi Musorgski: „Vreau să fac să trăiască trecutul în prezent". De aceea muzica noastră a înregistrat lucrări valoroase care — deşi bazate pe o temă istorică — au o vibraţie nouă, un sens contemporan: împlinirea actuală a aspiraţiilor de veacuri ale poporului. Subliniind acestea, ne gîndim la oratoriul „Tudor Vladimirescu" de Gh. Dumitrescu, Balada „Gheorghe Doja" de C. Palade, operele „Ion Vodă cel Cumplit" de Gh. Dumitrescu, „Pană Lesnea Rusalim" de P. Constantinescu, baletul „Haiducii" de Hilda Jerea ş.a.

Evident însă, tema contemporană are o sferă precisă, situată între stricta actualitate şi istoria cea mai recentă, aceea a vremii noi socialiste — aşa cum o întîlnim în poemul „Mama", „Cîntarea Romîniei" de M. Socor sau în simfoniile „Reconstrucţia", „Apelul păcii" etc., în lucrările „Prăbuşirea Doftanei", „Flori pentru Nikos Beloianis", „Glasul lui Lenin" de A. Mendelsohn, în „Mierla lui Ilie Pintilie" de A. Vieru sau în „Uvertura festivă pentru o gospodărie colectivă" de N. Buicliu, în „Mai multă lumină" de Sabin Dragoi sau „Sub soarele păcii" de H. Jerea, în „Cantata" de T. Olah sau „Scînteia eliberării" de O. Varga.

Artistul care creează în spiritul metodei realismului socialist, artistul cetăţean, luptător pentru făurirea unei societăţi, participant activ la efortul colectiv pentru transformarea vieţii se îndreaptă în mod firesc spre tematica actuală, fiindcă aceasta se leagă de înseşi caracterele artei noi socialiste, care se sprijină pe cele două puternice principii ale metodei realismului socialist — caracterul popular şi accesibilitatea.

Cînd vorbim despre caracterul popular ne referim atît la limbajul muzical, adică la elemente de formă, cît şi la conţinut, care împreună constituie un tot organic, indisolubil. Punînd problema popularităţii limbajului muzical, care îşi are, pînă la urmă, izvorul în limbajul muzical popular şi, în linii mari, în sfera intonaţională contemporană, se cuvine să considerăm şi aspectul popularităţii conţinutului. Aşa fiind este firesc ca tema contemporană — trăită intens de mase şi legată de eforturile şi dorinţele ei de mai bine — să fie aceea care conferă operei de artă adevărata popularitate. Conţinutul ei de viaţă, sensul ei direct şi mai ales actual, sînt re-

simțite mai profund și mai intens de către masele de ascultători, care își află exprimate gîndurile lor cele mai arzătoare într-o muzică de un mare potențial emoțional, mai degrabă decît într-o muzică întemeiată pe o temă, oricît de poetică, dar departe de actualitate.

În aceeași ordine de idei a popularității, tema contemporană conține idei mari ale vremii noastre, întruchipate în eroii tipici ai acestei perioade de frămîntări și transformări epocale. Nu este vorba aici de confesiunea intimistă, morbidă și individualistă pînă la egoism, fiindcă aceasta nu poate fi populară, nu găsește ecou în mase. Este, în schimb, populară acea operă, în care cît mai mulți ascultători se regăsesc, își recunosc dorințele și repulsiile, admirațiile și antipatiile. Astfel, desigur că împlinește deziderатul popularității opera „Pe Donul liniștit" de Dzerjinski, în timp ce o dramă apăsătoare, cu eroi patologici, cu complexe morbide nu poate avea acest caracter.

In strînsă legătură cu cele de mai sus se pune și problema accesibilității, care decurge din caracterul popular. O operă muzicală bazată pe o temă contemporană este prin însuși acest fapt mai aproape de interesul, de înțelegerea ascultătorilor. Inspirată din actualitate, din viața oamenilor care construiesc o țară socialistă, o operă muzicală poate fi și este accesibilă, fiindcă prin toate împrejurările înfățișate, prin viața pe care o descrie, prin eroii pe care îi întruchipează, ea face apel la însăși experiența de viață a maselor, la fondul lor aperceptiv.

Ca să ne referim la modalitatea de realizare cu adevărat artistică este necesar să subliniem că, în abordarea temei contemporane, trebuie avut în vedere principiul exprimării generalului prin particular, prin concret. În trecut, am avut numeroase exemple — în domeniul muzicii cu program — neizbutite din cauza schematismului și caracterului lor abstract. Ne gîndim la diferitele simfonii sau poeme bazate pe aceeași juxtapunere de contraste formale, din care cauză toate semănau între ele, toate se caracterizau prin lipsa unei imagini concrete, a unei idei poetice care să caracterizeze plastic evenimentul istoric. Și aici trebuie amintit faptul că, în genere, clasicii genului au fost stimulați în compozițiile lor de o idee poetică, de un text literar și n-au pornit de la concepte abstracte.

Nu putem încheia fără a aminti că tema contemporană este strîns legată de mijloacele expresive, de limbajul muzical contemporan, care nu este asigurat numai prin inspirația folclorică. Construirea socialismului nu poate fi cîntată cu limbajul lui Eduard Caudella, după cum nu este suficient vocabularul lui Bolintineanu sau Alecsandri — cîntărețul ferice al Rodicăi — pentru a cînta gospodăriile colective, transformarea socialistă a agriculturii.

Accesibilitatea, trăsătură caracteristică a muzicii cu program și cu text

de VASILE TOMESCU

Dacă nu este aci locul de a se defini termenii „muzică cu program" (adică cu titlu, motto, precizarea conținutului cu ajutorul unui text *alăturat*) și „muzică cu text" (în sensul unei opere de artă muzical-literară în care sînt percepute simultan, organic unite, muzica și textul), considerăm că este necesară o precizare în legătură cu noțiunea de accesibilitate. După părerea noastră, accesibilitatea *nu* este o calitate intrinsecă a unei lucrări artistice, lipită pe ea cum ar fi de pildă o culoare pe o stofă. Accesibilitatea depinde de calitățile intrinsece ale operei muzicale, ale operei de artă, dar este legată, sau mai bine zis se *manifestă,* în procesul *circulației* operei artistice ca *un raport, o relație* între posibilitățile de pătrundere, de înțelegere, de desfătare, ale unui subiect dat (fie el un public restrîns, fie el cel mai larg public) și dificultățile de a fi pătruns, înțeles și de a desfăta ale unui obiect de artă dat. In cazul în care există o stabilire de legătură între aceste elemente, putem vorbi de faptul că o operă *anumită* a fost accesibilă unui public *anumit.* De aici reiese și faptul că accesibilitatea este o funcție relativă, depinzînd de doi termeni: nivelul subiectului chemat să perceapă opera de artă și nivelul de complexitate (respectiv simplitate) a *expresiei* și *conținutului* operei de artă.

Primul termen apare legat de întregul proces de ridicare a nivelului cultural al poporului, de efortul general spre educarea omului nou în spiritul socialismului, adică în spiritul luptei pentru crearea acestei nobile înfloriri a vieții și culturii. Evident că la acest efort nu numai școala, mijloacele de popularizare speciale au un rol de seamă în ridicarea nive-

lului de pregătire muzicală, ci înseşi operele muzicale, întrucît ele, prin valoarea lor, prin forţa lor de desfătare, prin orientarea lor ridică nivelul cerinţelor estetice ale maselor. Aşa cum spunea Marx: „Producţia nu furnizează numai un material necesităţii, ci furnizează şi materialului o necesitate. Cînd consumul iese din starea sa iniţială de primitivitate naturală şi nemijlocită... el este mijlocit chiar ca impuls, de către obiect, necesitatea pe care o simte pentru aceasta este creată prin perceperea lui. Obiectul de artă — ca şi oricare alt produs — creează un public cu simţ artistic şi capabil să se bucure de frumos. Producţia nu produce aşadar numai un obiect pentru subiect, ci şi un subiect pentru obiect". (K. Marx—F. Engels „Despre artă şi literatură", p. 36).

Al doilea termen al raportului de accesibilitate este cu atît mai legat de opera de artă, de obiectul creaţiei şi deci de preocuparea nemijlocită a compozitorului. Acesta este liber a crea muzică cu sau fără program, cu sau fără text. Să vedem în ce raport se află muzica cu program şi cu text faţă de problemele complexităţii (respectiv simplităţii) expresiei şi conţinutului obiectului de artă.

Această legătură, din capul locului, nu ne apare mecanică, de la cauză la efect: prin faptul că este programatică, o operă nu este implicit accesibilă unui public dat. Spre pildă: un dans instrumental de o expresie simplă şi al cărui conţinut este legat de o izbucnire de vitalitate şi bucurie de a trăi poate fi cu mult mai accesibil unui public larg decît un poem simfonic pe o temă complexă literar-filozofică.

Cu toate acestea, practica arată că există o legătură între *genul* muzicii cu program sau cel al muzicii cu text şi problemele accesibilităţii. Această legătură apare puternic condiţionată. Astfel, programul ajută la *concretizarea* priceperii muzicii de către auditor, la *orientarea* fanteziei sale spre imagini şi idei despre viaţă. Această concretizare este diferită ca *formă* şi, în general, apropiată în ceea ce priveşte *conţinutul general.* Această caracterizare ideo-emoţională depinde de mai mulţi factori.

În primul rînd de forţa de convingere a muzicii, de gradul de plasticitate, de gradul în care concepţia, intenţia, trăirea compozitorului sînt de un interes general şi s-au *realizat.*

În al doilea rînd, de fantezia şi de gradul de sensibilitate muzicală a ascultătorului *în momentul dat.* Această sensibilitate poate şi trebuie să fie educată. Programul contribuie la stîrnirea unei atitudini *active,* de *urmărire* la ascultător, ajută deci şi în acest fel la înţelegerea muzicii respective şi, implicit, contribuie la asimilarea mai largă şi deplină a muzicii *fără* program, educă (prin desfătare) sensibilitatea şi inteligenţa muzicală a ascultătorului.

În al treilea rînd, gradul de concretizare depinde de concepţia despre lume, de gradul de cultură generală şi de cunoştinţele ascultătorului. Dacă un ascultător cunoaşte în amănunt legendele despre Till Eulenspiegel, cunoaşte tablouri şi gravuri ale epocii şi are o atitudine de simpatie faţă de eroul popular flamand, atunci şi reprezentările sale la auzul poemului simfonic al lui Richard Strauss vor fi mai bogate, mai apropiate de realitatea, de viaţa şi gîndurile care l-au inspirat pe compozitor. Ascultătorul care nu are la îndemînă decît programul de sală va avea poate trăiri foarte intense dar mai îndepărtate de *sursă.* Iar cel care nu ştie nimic despre program va avea poate o desfătare muzicală dar emoţia lui artistică nu va fi devenit simpatie *sporită* pentru eroul popular, ură *sporită* împotriva celor care îl ucid. Astfel vedem că latura educativă este susţinută de program şi strîns legată de desfătarea artistică. Dacă nu există desfătare artistică atunci nici programul nu este ...„argumentat" şi deci nici latura educativă a muzicii nu este scoasă în evidenţă. În funcţie de gradul de cunoştinţe şi deci de interesul mai mare sau mai mic pentru program şi lucrare ne apare şi problema *actualităţii* programului. Actualitatea este de cel mai mare interes pentru oameni, îi frămîntă: despre ea ei au cele mai multe cunoştinţe, faţă de ea au cele mai mari pasiuni. Este deci firesc ca o temă de actualitate — nu una schematică ci una *de viaţă* — să stîrnească un interes sporit în sufletul ascultătorilor. Deci, tema actualităţii tratată în muzica cu program sau cu text nu trebuie privită doar sub prisma *educării* ci şi sub cea a satisfacerii unor cerinţe spirituale, ideologice (estetice şi etice) ale marelui public.

În al patrulea rînd — revenind la condiţiile ce favorizează stabilirea unui raport între o operă cu program sau cu text dată şi un public la un nivel de pregătire dat — acest raport depinde şi de comunitatea de factură psihică a ascultătorului cu compozitorul sau cu eroii programului său. Ne referim la acea comunitate specifică unui popor, unei naţiuni. Pentru a preciza vom da un exemplu: dansul clasic indian este *gustat* pe tot globul dar *înţeles* în deplina sa esenţă în primul rînd de indieni care cunosc sensul, semantica fiecărui gest şi, dincolo de coregrafie, urmăresc *povestirea* narată de mîinile dansatoarei. Aşa şi în muzică, folosirea, de pildă, a unor citate din cîntece va fi înţeleasă mai bine de cei care cunosc cîntecele şi sensul lor. În aceeaşi ordine de idei, vibraţia ascultătorului va fi ajutată de o temă izvorîtă din realităţile în care trăieşte şi pe care le cunoaşte, realităţile de ieri şi azi ale patriei sale, culturii sale.

În sfîrșit, gradul de concretizare a programului în imaginația ascultătorului nu depinde numai de conținutul programului și de pregătirea auditoriului ci și de *măiestria expresiei* și deci de *claritatea* ei. „Ceea ce este bine rațional se exprimă ușor, simplu" este un vechi adagiu al logicii. Noi am spune: „ceea ce este măiestrit exprimat se percepe mai ușor, apare mai simplu". Și am adăuga că forma națională apare ca una din condițiile acestei clarități și simplități sporite.

Care sînt deci concluziile practice care apar ca necesare a fi trase: Satisfacerea maximală a dorinței compozitorilor de a scrie o muzică cu program și text care să răspundă cerințelor unui public cît mai larg depinde de alegerea unor programe și texte de mare interes (cu prioritate din actualitate și din cultura și mediul social-istoric-național date) exprimate — ținîndu-se seama de posibilitățile de înțelegere educabile ale publicului căruia se adresează — într-o formă măiastră întemeiată pe caracteristicile modului de gîndire muzicală a poporului.

În această ordine de idei se cer privite lucrările cu program și cu text scrise în ultimii ani (dintre care unele s-au bucurat de un mare succes în rîndul publicului) și care vor mai fi scrise în anii ce vin. *A înțelege programul, textul nu numai ca mijloc de vehiculare a ideilor ci și ca unul din mijloacele de a contribui la stabilirea unui raport mai trainic de „accesibilitate" între posibilitățile de înțelegere și desfătare muzicală a publicului larg care ne interesează și creația muzicală pe care i-o adresăm* — iată cerința care ne apare în față după disecarea problemei raportului dintre muzica cu program și cu text și accesibilitatea muzicii.

Pentru o creație în spirit revoluționar și partinic

de DUMITRU BUGHICI

Unul din aspectele esențiale ale muzicii programatice este și modul cum se reflectă în muzica noastră contemporaneitatea în lumina spiritului revoluționar și partinic.

Înainte de a analiza rolul și importanța acestei teme în viața noastră muzicală, precizăm că aci e vorba în primul rînd de modul în care artistul-cetățean înțelege să se integreze activ alături de masele muncitoare în construirea unei vieți mai bune, și în al doilea rînd, de modul cum acest cetățean-artist prin sensibilitatea și talentul său reflectă în creație idealurile și aspirațiile acestor mase. Pentru omul de artă al vremurilor noastre, participant activ la construirea unei noi societăți, unitatea între gîndire și faptă este o condiție esențială. A te declara om de artă devotat poporului, conștient și de acord cu tot ce el înfăptuiește azi sub conducerea partidului și a scrie în schimb o muzică abstractă, lipsită de viață și de posibilitatea de a fi înțeleasă, este o atitudine condamnabilă ca și scrierea unei muzici simpliste, ieftine, lipsită de personalitate, în numele unei pretinse „arte realiste". Partidul nostru este structural interesat în dezvoltarea artei realist-socialiste pentru că ea face parte integrantă din lupta întregului popor pentru o viață nouă, contribuind în acest sens la educarea maselor în spiritul socialismului. Considerăm ca o datorie de onoare, patriotică, a compozitorilor noștri de a crea opere de artă care să reflecte marile prefaceri revoluționare ce au avut loc în țara noastră de la 23 August 1944 și pînă în prezent, a reda lupta poporului sub conducerea partidului în anii grei de ilegalitate, ca și minunatele perspective ce ni se deschid într-un viitor apropiat. Toate acestea trebuie exprimate într-o formă artistică cît mai înaltă și mai desăvîrșită, capabilă să emoționeze, să stimuleze și să înflăcăreze pe oamenii muncii.

Poate fi oare ceva mai frumos, mai uman și mai profund decît ideea de a-ți pune tot talentul și toată forța de muncă în slujba acestui ideal? Nu credem că poate exista un artist adevărat, un om de bună credință care, văzînd tot ce se petrece în jurul său, să nu fie impresionat de voința oamenilor muncii, de eforturile necontenite ce se depun pentru transformarea patriei noastre într-o țară cu un înalt nivel moral și cultural, într-o țară liberă, bogată și puternică.

*

Realizarea în practică a celor enunțate mai sus pune în fața compozitorilor probleme ce numai prin ample discuții pot fi lămurite. Printre genurile care pot exprima conținutul zilelor noastre în muzica cultă, un loc de primă însemnătate îl ocupă muzica vocal-simfonică și instrumental-programatică.

Noi nu afirmăm că numai acestea — în mod exclusiv — pot reflecta frămîntările, problemele vieții noastre, iar muzica fără program este lipsită de această calitate, dar spunem cu toată convingerea, că textul literar sau programul unei lucrări simfonice dă posibili-

tatea de înțelegere a muzicii unui auditoriu mult mai mare, ceea ce dorim cu toții. Acest lucru l-a dovedit practica de ani de zile a vieții muzicale. Afirmăm cu certitudine că succesul istoric al Simfoniei a IX-a de Beethoven se datorește în mare măsură și celebrului său final.

Succesele lui Berlioz, Liszt, Richard Strauss, Ceaikovski, Musorgski, Debussy ș.a.m.d. se datoresc în mare parte abordării genului programatic. Dar să citățm exemple din epoca noastră: Cantata „Alexandr Nevski" și oratoriul „De strajă păcii" de Prokofiev; Simfoniile a VII-a, a XI-a și oratoriul „Cîntarea pădurilor" de Șostakovici; „Balada haiducească" de Mihail Jora; „Prăbușirea Doftanei" și „Glasul lui Lenin" de Alfred Mendelsohn; oratoriul „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu; poemul vocal-simfonic „Mama" de Matei Socor; „Mierla lui Ilie Pintilie" de Anatol Vieru; Cantata de Tiberiu Olah; poemul simfonic „Luceafărul" de Pascal Bentoiu și altele, sînt lucrări apreciate de marele public, pentru că programul sau textul literar au ușurat posibilitatea lor de a fi înțelese.

Trebuie să precizăm că nu interesează orice program, ci numai acela care ajută la înțelegerea și însușirea idealurilor revoluționare ale epocii noastre. E vorba în primul rînd de problemele de fond ale actualității noastre de construire a socialismului.

Au renunțat oare compozitorii citați mai sus, în aceste lucrări, la folosirea a tot ce știința muzicală a descoperit în mod pozitiv pînă la ei? Sîntem siguri că nu. Dimpotrivă, ei au dat dovadă în aceste lucrări de exigență și măiestrie, căci necesitatea de a reda într-o formă cît mai plastică, mai expresivă și emoționantă imaginile muzicale, cere din partea compozitorilor o bogată fantezie și un înalt meșteșug. Deci trebuie combătute cu toată fermitatea acele interpretări greșite ce se mai dau muzicii programatice și cu text, în sensul că democratizarea și accesibilitatea ar însemna de fapt a face concesii simplismului. Noi sîntem pentru o măiestrie artistică de cel mai înalt grad, cu condiția ca să nu fie gratuită, ci pusă în slujba unui conținut bogat de idei și sentimente, să ajute la o înțelegere mai profundă a mesajului uman transmis de compozitor.

In acest sens am putea cita celebrele coruri din Cantata „Alexandr Nevski" unde Prokofiev a știut să facă o sinteză a intonațiilor cîntecelor de masă sovietice existente atunci, dîndu-le un conținut nou, deși tema tratată era proprie altei epoci (secolul al XIII-lea). Mai mult, în timpul războiului, unele din ele au devenit adevărate cîntece patriotice, ca de exemplu „Sculați oameni buni". Sau alt exemplu, prima parte din Simfonia a VII-a de Șostakovici, unde episodul cu care începe dezvoltarea crește la o tensiune atît de mare, încît nu se poate ca ascultătorul să nu simtă cum crește în el ura împotriva hoardelor fasciste.

Strigătul durerii, geamătul haiducului rănit, redat atît de plastic în „Balada haiducească" de Mihail Jora, sau folosirea cu multă măiestrie a intonațiilor cîntecelor revoluționare în „Prăbușirea Doftanei" de A. Mendelsohn sînt numai cîteva din nenumăratele exemple ce se pot da cu privire la creația noastră.

Trebuie să recunoaștem că în trecut au existat și lucrări mai slabe în domeniul programatic și, fără a analiza acum cauzele care le-au generat, credem că una din ele ar fi și lipsa de experiență a compozitorilor precum și o serie de nedumeriri în ce privește muzica programatică. Astăzi situația e cu totul schimbată, avînd în vedere practica și experiența de ani de zile a vieții noastre muzicale, ceea ce ne îndreptățește să privim cu încredere realizarea obiectivelor propuse.

Pentru a putea avea opere artistice de un înalt nivel în care să se reflecte realitatea în mod plastic și prin bogate imagini muzicale, în spiritul revoluționar și partinic caracteristic epocii noastre, se cere compozitorilor noștri — ca de altfel tuturor oamenilor de artă și cultură — să pășească în primele rînduri, în lupta pe care poporul muncitor o duce sub conducerea Partidului, pentru construirea socialismului în țara noastră. Pentru aceasta e necesară însușirea celei mai înaintate ideologii, ideologia marxist-leninistă, care ajută la înțelegerea tuturor fenomenelor vieții sociale și politice și deschide astfel mari perspective pentru viitor.

Rămînerea în urmă a genului programatic, în raport cu dezvoltarea generală a muzicii, se datorește în mare măsură lipsei de studiere și aprofundare a învățăturii marxist-leniniste de către membrii Uniunii noastre.

Dacă am fi analizat mai profund rolul important ce-i revine muzicii în ansamblul general al tuturor problemelor din țară, am fi ajuns mai devreme la concluzia că genului programatic trebuia să i se fi acordat mai multă atenție și am fi lămurit pe toți compozitorii să abordeze acest gen muzical. Ne gîndim îndeosebi la acei maeștri ai muzicii, care sînt în posesia unei tehnici și a unei experiențe creatoare considerabile și care ezită încă să abordeze un subiect legat de viața actuală a țării noastre și să-l rezolve cu aceeași măiestrie cu care au rezolvat alte teme în cele mai bune lucrări ale lor.

In raportul de activitate al C.C. al P.M.R., expus de tov. Gheorghe Gheorghiu-Dej, la cel de-al doilea congres al Partidului, din decembrie 1955, se spune: „Multe dintre temele mari și dintre aspectele fundamentale ale luptei eroice a poporului muncitor pentru construirea socialismului, ca și din istoria ultimelor

decenii, nu şi-au găsit oglindirea în literatură şi artă decît în slabă măsură". „Realismul socialist exclude deopotrivă tendinţa de a prezenta viaţa în culori trandafirii, de a ignora conflictele ei, ca şi tendinţa de pescuire bolnăvicioasă a tot ce este putred, morbid, de prezentare în culori întunecate a realităţii noastre şi a eroilor vieţii noi. Poporul cere scriitorilor şi artiştilor opere care să înfăţişeze *esenţa* fenomenelor social-istorice descrise, să prezinte realitatea noastră nouă în continuă dezvoltare, să redea toată bogăţia ei inepuizabilă, toată multilateralitatea ei, şi înainte de toate, să înfăţişeze uriaşa muncă creatoare prin care poporul construieşte noua orînduire şi se transformă el însuşi".

Cred că nimeni nu îşi închipuie că cele de mai sus privesc numai pe membrii de partid, din contra, aceasta este sarcina *tuturor* creatorilor cinstiţi, sinceri şi devotaţi poporului lor, care în mod conştient participă şi ajută cu toată forţa la realizarea marilor sale idealuri.

Organizaţia de bază îşi propune să sprijine din răsputeri atît Conducerea Uniunii cît şi pe toţi creatorii noştri, pentru realizarea unei creaţii în care să fie prezentă viaţa noastră, a poporului nostru, Partidul care reprezintă cele mai înalte năzuinţe ale sale.

In acest sens amintesc următoarele rînduri din articolul tovarăşului Hruşciov „Pentru o legătură trainică a literaturii şi artei cu viaţa": „Cine vrea să fie cu poporul, acela va fi întotdeauna cu Partidul. Cine stă temeinic pe poziţiile Partidului, acela va fi întotdeauna cu poporul".

Muzica populară ca izvor al creaţiei programatice şi cu text

de PASCAL BENTOIU

Necesitatea preluării valorilor folclorului în muzica cultă s-a ivit încă de la începuturile şcolii noastre muzicale şi diferitele faze în abordarea acestei probleme sînt desigur prezente în mintea tuturor. Ne aflăm în clipa de faţă la capătul unui lung şir de ani în care am asistat la multiplele preocupări de a integra şi dezvolta diferite elemente populare în muzica cultă. Nu numai că aproape în oricare lucrare nouă, fiecare dintre compozitori reia continuu problema, dar şi critica noastră caută, cu prilejul fiecărei analize mai amănunţite, să scoată în lumină maniera specifică şi gradul în care compozitorul a asimilat şi redat elementul folcloric. Pentru a ne situa în punctul din care va trebui, credem, privită problema în aplicaţia ei la muzica programatică în special, este util a reaminti un important articol publicat de compozitorul Zeno Vancea în „Muzica" nr. 6 din 1957 şi intitulat „Pentru lărgirea bazelor stilistice ale creaţiei romîneşti".

Autorul combate (dată fiind faza actuală a evoluţiei muzicii romîneşti) atitudinea purismului excesiv în preluarea valorilor folclorului (purism ce ne-ar închide în orizontul îngust al unui provincialism şi etnografism steril, necreator) şi aduce, în punctul culminant al demonstraţiei sale, exemplul marilor creatori din şcolile naţionale ale Europei centrale şi de sud-est: Enescu, Janacek şi în special figura lui Bartók, sinteză vie a unei arii folclorice imense, personalitate creatoare care-şi trage seva din cîntecul popular maghiar, romînesc, slovac, din ritmica bulgărească, ba chiar şi din folclorul turcesc şi arab. Pentru o competentă abordare a problemei preluării elementelor folclorice în muzica noastră simfonică şi de cameră, preconizăm deci necesitatea unei cunoaşteri cît mai largi şi mai aprofundate a muzicii populare, fără de care riscăm să cădem într-un schematism uscat şi dăunător. O dată realizată această cunoaştere a muzicii populare, trebuie să ne situăm pe o poziţie cu adevărat creatoare, opera noastră fiind chemată să prezinte efortul de a aduce ceva în plus peste ceea ce ne dă folclorul.

Desigur, considerentele de mai sus se aplică la întreaga creaţie muzicală, atît programatică cît şi neprogramatică. Trebuie însă să scoatem de la început în evidenţă un fapt esenţial: *în folclor nu există muzică pură, muzică ce nu este legată în vreun fel de text, de prilej sau de mişcare.* Muzica populară răspunde totdeauna unui factor extramuzical şi deci conţine implicit o doză mai mare sau mai mică de programatism. Prin urmare, inspiraţia din folclor ne situează de la un bun început pe un teren programatic, ne situează pe poziţiile estetice şi etice ale poporului şi chiar dacă intenţia noastră nu ar fi să scriem muzică programatică, realismul muzicii populare ne obligă într-un fel s-o facem.

In legătură cu aceasta, îmi voi permite să fac două observaţii asupra operei lui Enescu: 1. Aproape totdeauna cînd a făcut muzică programatică, a înglobat masiv elementul folcloric în piesele sale (vezi în special Poema Romînă, Suita sătească, Impresiile din copilărie); 2. Cînd elementul folcloric a stat predominant la baza unei compoziţii fără program mărturisit, el a determinat un soi de programatism, care poate suferi diverse interpretări, desigur, dar care prin aceasta, nu rămîne mai puţin programatism. Să ne gîndim în special la Rapsodia a II-a, la Sonata a III-a pentru vioară (reamintim interesanta analiză a compozitoru-

lui Tudor Ciortea publicată în „Muzica" nr. 5 din 1955, în care autorul descoperă Sonatei un programatism indiscutabil), sau în fine la andantele Dixtuorului şi mai cu seamă la finalul Sonatei în fa diez minor pentru pian, despre al cărui început, autorul însuşi mărturiseşte că traduce o impresie vizuală : cîmpia românească pe înnoptate.

Folclorul oferă prin urmare un larg teren de investigaţie în care compozitorul găseşte multiple posibilităţi de inspiraţie pentru o muzică programatică. In afară de partea literară (care are puternice ancore în social şi exprimă în forme artistice năzuinţele de veacuri ale poporului către mai bine şi care a fost de altfel mai atent cercetată), rămîne problema formelor specifice de exprimare muzicală asupra cărora e bine să ne oprim puţin.

S-a apelat foarte des la cîntecul liric şi mai des încă la exuberanţa şi voioşia dansului românesc şi se cuvine să arătăm aci că direcţiile în care maestrul Mihail Jora a înscris cele mai frumoase izbînzi ale activităţii sale creatoare corespund *tocmai* acestor genuri ale muzicii populare : ne referim la lied şi la balet, genuri programatice în care compozitorul este deschizător de drumuri pentru întreaga noastră creaţie muzicală. Credem însă că aceste două direcţii, foarte mult explorate apoi de către mulţi compozitori, nu sînt singurele care merită atenţia noastră. Să ne gîndim la forţa epică şi dramatică a cîntecelor bătrîneşti, relativ puţin explorate pînă acum, la solemnitatea pe care o degajă cîntecele rituale şi chiar unele dansuri lente (ca „purtatele", „ţarinile" sau „de-a lungu"), la lirismul de lamento al bocetelor (care poate servi şi el la ceva, dîndu-i-se bine-înţeles o funcţie nouă), la voioşia de cu totul altă natură decît a jocului pe care o vădesc cele mai reuşite colinde, la lirismul de mare intensitate al doinei — şi vom vedea că de fapt mai avem încă multe elemente de conţinut de preluat din marele tezaur folcloric, elemente care vin cu o forţă programatică iniţială.

Se înţelege că nu va fi vorba de preluarea lor brută dintr-o poziţie estetizantă, ci de continuarea în contemporaneitate a puternicelor rădăcini sociale ce se reflectă în aceste forme artistice ale geniului popular.

Şi, ca să nu restrîngem această enumerare la bagajul folclorului clasic ţărănesc, să ne gîndim şi la tot ce a produs lumea oraşului. Dacă n-ar fi de dat decît două exemple şi anume : scena dintre Veta şi Chiriac din „Noaptea furtunoasă" a lui Paul Constantinescu şi Variaţiunile pe o temă de Anton Pann ale lui Theodor Grigoriu — şi încă ne vom da seama de marile posibilităţi expresive care există în romanţă şi în cîntecul de lume şi care sînt departe de a fi epuizate. Mediul lăutăresc, la rîndul său, este un mare creator de artă populară. Nu revin la exemplul clasic al Sonatei a treia de Enescu — care este un adevărat compendiu al posibilităţilor pe care tehnica lăutarilor şi modul specific de interpretare le oferă — dar ţin să atrag atenţia asupra unui gen relativ puţin cunoscut : aşa numitele „Dragoste" care se cîntă în cîmpia Dunării şi care sînt excepţionale prin intensitatea lirismului. Nimeni n-a apelat pînă astăzi la aceste adevărate bijuterii ale artei populare.

O altă sferă de manifestări artistice demnă de cea mai mare atenţie este aceea a cîntecului muncitoresc revoluţionar, care s-a creat în deceniile de luptă ilegală a proletariatului. Din punct de vedere muzical, cîntecul muncitoresc îşi trage esenţa atît din cîntecele revoluţionare ruse, apusene (germane şi franceze) cît şi din creaţiile autohtone, atunci cînd nu preia chiar melodii populare româneşti (cum e cazul „Doinei Haşului"). Pentru a reda avîntul luptei revoluţionare, nici un fel de muzică nu se pretează mai bine decît tocmai aceste cîntece muncitoreşti, aşa cum demonstrează poemul „Prăbuşirea Doftanei" de Alfred Mendelsohn sau recenta Simfonie a XI-a a lui Şostakovici, închinată revoluţiei din 1905 şi bazată pe vechi cîntece revoluţionare ruse. In general, întrebuinţarea cîntecului revoluţionar în formele mari simfonice s-a făcut reluînd citate substanţiale care să poarte imaginaţia direct la momentul pe care-l întruchipează cîntecul respectiv, dar se poate realiza desigur şi o largă dezvoltare simfonică utilizînd elemente caracteristice cum ar fi, de pildă, melodica şi ritmica lor mobilizatoare.

In sfîrşit, se mai cer precizate două chestiuni: 1. In mediul popular, ca şi în creaţia cultă există artişti mai desăvîrşiţi şi artişti mai puţin desăvîrşiţi, artişti adevăraţi şi pseudo-artişti : să-i căutăm pe cei mai buni şi să nu ne lăsăm tentaţi de cei mai slabi. E necesar un discernămînt adînc pentru depistarea celor mai bune interpretări. 2. In cîntecul popular, relaţia dintre conţinutul literar şi cel muzical are normele ei specifice. Niciodată nu se urmăreşte din aproape în aproape sensul cuvintelor (caracterul strofic şi faptul că un acelaşi text poate circula pe diferite melodii, sînt fapte edificatoare în această privinţă) dar în interpretare (şi lucrul este foarte evident la balade) se merge uneori pînă la sublinierea fiecărui amănunt din text. Participarea cîntăreţului popular este, în aceste cazuri, extraordinară.

Din toate cele expuse pînă acum reiese că muzica populară ne oferă exemplul unei arte profund programatice, în care pe de o parte textul şi melodia, iar pe de alta melodia şi mişcarea coregrafică, fac corp comun ; ele fuzionează la un înalt nivel artistic. Din cercetarea folclorului nu poate să nu rezulte şi pentru noi imboldul unui efort creator menit să înalţe muzica la valorile de conţinut şi de exprimare artistică a textului sau programului abor-

dat, al unui efort menit să ducă la o muzică programatică şi cu text care să aibă un substanţial conţinut muzical, paralel cu conţinutul textului sau al argumentului literar. Pentru că, în definitiv, muzica programatică cea mai reuşită este aceea care impresionează chiar cînd ascultătorul nu cunoaşte programul piesei executate.

Iar elementul folcloric, prin bogăţia de conţinut şi prin originalele calităţi de formă pe care le oferă, prin programatismul său structural, prin legătura sa indisolubilă cu viaţa, se dovedeşte un preţios material şi în bună măsură un adevărat model pentru realizarea unei valoroase muzici programatice.

Muzica cu program şi cu text şi temperamentul compozitorului

de MIHAI RĂDULESCU

În cadrul orientării estetice realiste axată pe principiile directoare ale marxism-leninismului, sînt binecunoscute importanţa pe care o are muzica programatică şi cu text, locul ei eminent, ca expresie superioară şi consecventă a legăturii nemijlocite dintre creaţia muzicală şi realitatea vieţii, în toată plinătatea manifestărilor ei concrete. Cu toate acestea, se mai pot auzi uneori afirmaţii ca acestea: „Nu oricine poate scrie deopotrivă muzică cu şi fără text, cu şi fără program. Wagner a scris numai opere, Brahms n-a scris nici una. Liszt a scris mai ales muzică programatică, Schubert — muzică fără program. Este o chestiune de înclinare personală, de temperament..."

O asemenea argumentare se reazimă în realitate pe o confuzie. Este limpede că muzicienii au fiecare înclinările lor proprii, temperamentale — deşi arareori exclusive — către un gen sau altul: unul preferă simfonia, altul liedul, altul baletul. Este firesc şi legitim. Mai puţin firesc şi legitim este însă a te declara temperamental inapt nu pentru un anume gen particular al artei muzicale, ci pentru un principiu, cu sferă şi semnificaţie mult mai largă decît a unui gen propriu-zis, cum este programatismul. Aci este la mijloc un sofism — de cele mai multe ori involuntar — ale cărui rădăcini trebuie căutate în modul de a privi înseşi delimitarea şi definirea conceptelor de muzică programatică şi fără program.

Demarcarea aceasta categorică între creaţia cu şi fără program şi corolarul ei — opţiunea exclusivă pentru una sau alta din ele, conform unei înclinări temperamentale proprii — este o rămăşiţă a concepţiei idealiste care opune muzica programatică muzicii „pure" sau „absolute". Or, muzica realistă, muzica izvorîtă din viaţă şi purtătoare a unui conţinut adevărat, nu este compatibilă cu acel „frumos muzical" absolut şi abstract preconizat pe vremuri de Hanslick sau astăzi de Strawinsky. Oricare creaţie muzicală vie îşi află izvorul în elemente din afara ei cu viaţa, cu omul, cu lumea, cu tot ceea ce muzica *exprimă:* căci în însăşi acţiunea de expresie este implicată o realitate, alta decît a muzicii însăşi, pe care aceasta o tălmăceşte. Nu se poate concepe o expresie care să nu se exprime decît pe sine însăşi. Conţinutul muzicii este tocmai ansamblul acestor realităţi pe care ea le transmite — sentimente, imagini, năzuinţe — şi care fac ca muzica să nu se rotească în jurul ei însăşi, ca sub un clopot de sticlă, ci să fie prinsă în angrenajul mare al vieţii umane, cu toate laturile ei multiple şi complexe.

Concluzia firească a acestei constatări o trăgea Ceaikovski atunci cînd declara, în celebra lui scrisoare către d-na de Meck: „Ce este muzica cu program? De vreme ce atît eu cît şi dvs. considerăm că un joc fără rost de-a sunetele nu este muzică, atunci dintr-un punct de vedere larg, orice muzică este cu program. Dar stricto sensu, prin această expresie se înţelege o muzică simfonică sau instrumentală care ilustrează un anume subiect anunţat publicului în program". Definiţia aceasta este preţioasă pentru că demonstrează relativitatea separaţiei în creaţia cu şi fără program şi aruncă punţi trainice de legătură între două domenii pe care doar o concepţie idealist-metafizică le poate socoti exclusive. Un element programatic este cuprins, virtual, în orice creaţie muzicală avînd un conţinut adevărat: el se precizează devenind programatic în sensul strict al epitetului atunci cînd nu rămîne numai implicit, subînţeles, ci este explicit, exprimat în cuvinte, într-un program redactat anume şi anunţat de compozitor. Nu trebuie deci să identificăm programatismul cu descriptivul, cu efectele onomatopeice, şi nici cu inspiraţia dintr-un text literar preexistent. Toate acestea fac parte din arsenalul programatismului, în accepţia lui strictă, sînt tălmăcirea în cuvinte — fie şi oricît de concise — a conţinutului unei creaţii muzicale, de către însuşi autorul ei.

Astfel, distincţia între muzica programatică şi neprogramatică se dovedeşte a fi, în fond, distincţia între un program implicit şi unul explicit; între un programatism elementar,

intuitiv și unul conștient, deliberat. Redactînd în mod expres „programul" unei piese, compozitorul rezolvă anticipat și cu maximă autoritate ceea ce, în lipsa lui, caută să facă exegetul, comentatorul. Toate marile creații „neprogramatice" și-au găsit asemenea comentarii. Să amintim numai exemplul Concertului brandemburgic nr. 2, în care cel mai „purist" dintre exegeții lui Bach, Spitta, vede imaginea unui „cortegiu de tineri cavaleri, cu ochi strălucitori, cu steaguri multicolore, scoțînd strigăte de triumf" etc. Este clar că nici Brahms, nici Schubert, nici oricare alții dintre marii muzicieni ai tuturor timpurilor nu ne pot apărea din această perspectivă ca exemple de compozitori predestinați, prin firea lor, muzicii neprogramatice. Relativitatea separației dintre creația cu și fără program, absurditatea ideii unei bariere de netrecut, impuse de predispoziții temperamentale, se verifică și în muzica românească. Enescu este un admirabil exemplu: artistul interiorizat, concentrat, sobru, care a creat Octetul, Dixtuorul, Cvartetul II sau Simfonia de cameră, și-a început cariera cu „Poema Română" și a terminat-o, trecînd prin Suita a III-a, „Impresiile din copilărie" cu proiectul „Vox Maris". Mihail Jora și-a dat deopotrivă măsura în lieduri, balete, în „Priveliști moldovenești" sau „Balada haiducească", ca și în sonată sau simfonie. Paul Constantinescu a alternat necontenit muzica „fără program" (sonatină, cvartet, concerte) cu oratoriul, opera, baletul. Ion Dumitrescu și-a dublat creația simfonică și de cameră cu o creație substanțială și susținută pentru film. Alfred Mendelsohn este un compozitor prin excelență „programatic", dar cu nuanțe diverse, ce demonstrează multiplele trepte ale programatismului și continuitatea lor — de la programul mai mult virtual, implicit, al Cvintetului sau Simfoniei a VI-a, la cel pe deplin cristalizat ca în „Prăbușirea Doftanei", „Reconstrucția" etc. Compozitori tineri ca Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah și alții se caracterizează prin reușitele și inovațiile lor în domeniul muzicii programatice, unde dovedesc tot atîta personalitate și libertate de mișcări ca și în restul creației lor. Printre toate numele reprezentative ale muzicii românești nu vom întîlni unul singur care să rămînă cantonat printr-o predestinare temperamentală de o parte sau de alta a barierei imaginare care ar despărți creația cu și fără text, cu și fără program.

Consecințele acestor constatări sînt foarte importante, nu numai din punct de vedere teoretic, ci și practic. Din moment ce nu există un hiatus între muzica cu și fără program și orice creație avînd un conținut real poartă într-însa germenele unui program — trecerea ei în afara programatismului „stricto sensu" nu este atît o problemă de fond, ci mai ales una de modalitate a exprimării. Nu e vorba de alt tip de muzică și nici de alt tip de relație dintre muzică și realitățile din afara ei, ci de o precizare a acestor relații, o trecere a lor din stadiul elementar în acel conștient, din forma implicită în cea explicită. In problema muzicii programatice și neprogramatice, compozitorul nu este pus prin urmare în fața unor date psihologice, unor coordonate proprii firii lui, structurii lui sufletești, pe care nu le poate modifica și peste care nu poate trece fără să se denatureze; ci este pur și simplu solicitat la un efort de limpezire, de formulare, de ridicare a procesului creator la treapta conștiinței — ceea ce este altceva, și nu mai ține de înclinări sau temperamente. Punîndu-și problema redactării unui program pentru compoziția sa, muzicianul se clarifică în primul rînd cu sine însuși asupra conținutului creației sale, și-l face prezent în toate amănuntele și semnificațiile; iar în al doilea rînd, ușurează considerabil accesul publicului larg la înțelegerea sa.

Efortul acesta se pare astăzi nu numai ca posibil, dar și ca necesar. Funcțiunea artistului în societatea noastră nu mai este compatibilă cu o stare de naivitate, de „inocență" și procesul de creație nu mai poate fi îngăduit în sfera purei intuiții (Bach, Haydn, Mozart, puteau încă fi creatori de tipul intuitiv, fără conștiința clară, explicită a conținutului și sensului operelor lor, deși chiar și la acești mari creatori, ideile muzicale de fond au contingențe directe cu realitatea înconjurătoare). Dar de la Beethoven și de la romantici încoace, muzicianul ia tot mai limpede conștiință de înțelesul creației sale — după cum o demonstrează chiar dezvoltarea și aprofundarea crescîndă a programatismului propriu-zis. Cu atît mai mult în lumea noastră, în care rolul social al artei este recunoscut, în care mesajul este principala preocupare a artistului și întreaga sa activitate este pusă sub semnul luptei ideologice, orientarea conștientă a creației devine un imperativ categoric. Iar un apanaj esențial al acestei orientări este programatismul declarat — auxiliar prețios și în cristalizarea procesului de creație și în apropierea muzicii de înțelegerea ascultătorilor.

Cuvîntul compozitorului Alfred Mendelsohn

Consider această dezbatere ca deosebit de însemnată în viaţa Uniunii noastre, din mai multe motive: întîi, pentru faptul că am inclus în programul ei ideea programatismului, promovarea programatismului, lipsurile care apar în creaţia noastră în domeniul muzicii programatice şi cu text; în al doilea rînd, pentru că în această dezbatere şi-au spus cuvîntul — cu competinţă, cu însufleţire, în urma unui efort concentrat, pe baza experienţei proprii şi a unor investigaţii ad-hoc, cu conştiinţa de muzicologi adevăraţi — colegi ai noştri tineri şi vîrstnici. In sfîrşit, pentru că în această şedinţă s-a manifestat o anumită treaptă, destul de apreciabilă, de maturitate a compozitorilor şi muzicologilor noştri, atunci cînd sînt solicitaţi să-şi spună părerea într-o problemă de viaţă, de creaţie, de estetică, de filozofie, contribuind pînă la urmă, în felul acesta, la elucidarea unor chestiuni, la elaborarea unor noi date privitoare la metoda realismului socialist.

Scopul acesta — îmbogăţirea teoriei cu experienţa fiecăruia în parte şi în ansamblu cu experienţa colectivă — mi se pare interesant, mi se pare nou în viaţa Uniunii noastre. Asemenea acţiuni se cer a fi continuate.

Scopul, pînă la urmă, nu este însă numai îmbogăţirea în materie de teorie, ci fără îndoială îmbogăţirea în practică a creaţiei. Este vorba de orientarea creaţiei într-un anumit sens, de progresele pe care sîntem chemaţi să le realizăm în domeniul muzicii cu program şi cu text.

De aceea, latura de analiză făcută în referate, ne-a făcut să medităm serios, ne-a obligat să adîncim, cu propria noastră experienţă, problema discutată aci istoric, critic.

Voi insista asupra unui punct care constituie centrul acestui cuvînt al meu, şi anume: în ce sens progresăm, în ce sens putem progresa, care sînt premisele progresului în domeniul compoziţiilor programatice şi cu text, ajungînd în cele din urmă şi la o expunere a experienţei concrete, pe care aş vrea să v-o înfăţişez.

Am spus şi în alte ocazii — şi cred că este bine s-o repetăm — că trebuie să împingem înainte investigaţia, dar *să nu confundăm investigaţia cu creaţia.*

Unele procedee, mijloace pe care le găsim în dorinţa noastră de a elabora o formă sonoră nouă, se pot potrivi, se pot folosi cu succes şi cu bune rezultate în intenţia noastră de a zugrăvi actualitatea, de a face să răsune cîntecul adînc, lăuntric al acestei vieţi noi; altele pot să ne împiedice, să ne frîneze. Creaţia este o tentativă, aş spune, spre necunoscut, dar în acelaşi timp este şi o recapitulare, o transfigurare a ceea ce există, fie că este vorba de tezaurul universal, fie mai ales că este vorba de existenţa unei muzici naţionale, a unei muzici care să ne înconjoare şi care pentru noi are o semnificaţie mult mai adîncă decît pentru acela care o ascultă dinafară.

Acela care o ascultă dinafară, o recunoaşte într-un anumit fel ca muzică romînească. Pentru noi însă, nu este important numai faptul că o recunoaştem ca muzică romînească. Ea ne vorbeşte şi prin conţinutul ei. Este, în felul ei, o manifestare obiectivă, organică a unei voinţe colective, a unui suflet mare, colectiv al poporului. De aceea, nu pot fi total de acord cu cineva care a vorbit aci într-un anumit fel despre eclectism. Cuvîntul „eclectic" de origine latină, înseamnă a alege, a selecţiona. Deci, avînd de făcut alegerea foarte mare, nu este posibil să diminuăm această latură a investigaţiei în trecut, a înarmării pentru investigaţiile înainte, înspre viitor. Este foarte important acest lucru căci nici un compozitor de însemnătate nu a putut să se desfacă — şi nu s-a desfăcut — de trecut, de tradiţie, ci el a aruncat jaloane înainte, avînd spatele bine acoperit, iar una din manifestările acestei legături este aceea a stăpînirii meşteşugului, a ştiinţei de carte, a cunoaşterii adînci şi a siguranţei în mînuirea meşteşugului.

Cred că creaţia artistică este dezvoltarea tradiţiei clasice în condiţii social-istorice noi, o dezvoltare nu numai în sensul unei evoluţii ci deseori în sensul de salt.

Vreau să subliniez că această trecere de la o fază mai înapoiată la o fază mai înaintată se face cu îndrăzneală. Şi eu aş numi îndrăzneală critica pe care o aducem unor procedee considerate lege, critică activă, creatoare, prin scris, neacceptarea ca lege a unor procedee care şi-au trăit traiul şi care stăruie numai în capetele unor pedanţi sau ale unora pe care fantezia, imaginaţia, nu-i pot duce mai departe.

Indrăzneala constă în sublinierea caracterului mobil al polifoniei, acordicii, melodicii ş.a.m.d. Fără îndoială că ele au un caracter mobil şi dacă afirmăm acest lucru trecem la aplicarea practică a acestei concepţii despre melodie ca despre un lucru care trebuie împins înainte, atunci tot ceea ce este considerat ca imuabil de spirite înguste, devine dintr-o dată capabil de evoluţie şi chiar de revoluţionare.

Aci pot apare şi insuccese şi în acest sens voi aminti de un fapt dintr-un domeniu înrudit cu domeniul creaţiei şi anume cel ştiinţific. Se vorbea despre două tipuri de cercetători ştiinţifici, de creatori în materie de ştiinţă: unul care simte cea mai puternică bucurie, cea mai mare satisfacţie, cînd previziunile sale se împlinesc; şi celălalt, care tatonează în necunoscut şi aşteaptă cu înfrigurare rezultate concrete, probabil nu în urma proiectului său, ci în urma felului cum răspunde natura la anu-

mite condiţii de experimentare. Această înfrigurată aşteptare e specifică romantismului.

Fără să condamn şi fără să consider un antagonism faţă de acei compozitori care au siguranţa a ceea ce pun pe hîrtie — şi este şi acesta un tip interesant de creator — eu mă aşez pe poziţia cealaltă : aştept, fac aceste încercări şi urmăresc cu emoţia debutantului, rezultatele. Prietenii mei ştiu cu cîtă grijă am întîmpinat execuţia oratoriului „1907". Nu că mi-ar fi fost teamă de insucces, dar pentru că prin mijloacele de expresie folosite în acest oratoriu, am rupt într-o oarecare măsură cu ceea ce făcusem înainte. Şi pot spune că deşi această lucrare poate unora nu le place — şi nu am pretenţia să fie apreciată de toată lumea — totuşi simt că în această lucrare s-a petrecut într-adevăr un progres în creaţia mea. Aş ruga ca atunci cînd se vorbeşte despre ea, să se ţină seama de cele pe care le-am scris în revista „Muzica". Aci arăt exact, „pe viu" procesul de creaţie prin care am ajuns la acea soluţie. Există o logică în toate acestea şi am ajuns de pildă la dezvoltarea unor melodii dintr-un singur mod central.

Lucrurile au căpătat o dezvoltare mai complexă în alte lucrări, dar pentru mine a fost o cucerire. Vreau să spun că sub acest unghi am ajuns la un nou stadiu : lucrez la o simfonie cu coruri. Nu va fi nici un oratoriu, nici o cantată, nici o suită, ci va fi o simfonie cu coruri. Va avea patru părţi, fiecare reprezentînd cîte o fază a unui mare poem — pe versurile Mariei Banuş — care descrie evenimentele de la 23 August.

Aci am avut iar de-a face cu o serie de probleme. La un moment dat nu mai am ce face cu forma de rondo, nu mai pot folosi forma de lied tripartit şi sînt silit de situaţie să fac un lied monopartit. Totuşi nu caut să sparg formele. Aci trebuie într-adevăr o luptă între muzician, care are conştiinţa formelor, dar care nu trebuie să fie prizonierul unor forme tradiţionale, cînd e vorba de a pune în valoare o idee pe text. Mijloacele sînt multiple şi frămîntarea aceasta cred că este interesantă şi duce la un oarecare progres. De pildă, în ultima parte a acestei simfonii apare un recitator al cărui glas se va amplifica la un moment dat într-un cor vorbit. Mi-am amintit de un procedeu minunat pe care l-am constatat împreună cu ceilalţi muzicieni care au participat la Festivalul muzical din Transcaucazia sovietică, într-o lucrare a lui Sulhanişvili : un cor în care se îmbinau, ca într-o imagine admirabilă a muncii agricole, corul cîntat cu elemente răzleţite — un bariton, o soprană, un tenor, care vorbesc — şi apoi corul pe jumătate vorbit, pe jumătate cîntat. Este de o deosebită vigoare această splendidă apoteoză a strigătului şi a cîntecului, o imagine muzicală extrem de puternică şi de emoţionantă. Mi s-a părut un mijloc care ar putea să servească ideii, de aceea şi în lucrarea mea, creşterea dramatică vreau s-o redau printr-un cor vorbit.

O altă problemă care se pune în momentul de faţă este cea a operei coregrafice. Lucrînd la muzica unui nou film, cinematografia mi-a sugerat ideea interesantă a filmului dansat cu un singur personaj.

Se pune şi aci problema procedeelor. Filmul se va desfăşura pe o muzică pre-imprimată. Mai mult decît atît, în acest film se va pune problema unor efecte care au fost încercate timid în cinematografia noastră, efecte obţinute prin mijloace electronice.

Maestrul Ion Dumitrescu v-a povestit despre unele lucrări cu totul năstruşnice, pe care le-am ascultat la un festival muzical de peste hotare. Deşi există şi în aceste lucrări titluri de genuri — „secvenţe", „ostinato", „structuri" etc. — deşi am auzit aceste diferite titluri, ne-am îngrozit pentru că nu am înţeles ce vor să spună, nu am înţeles care este utilitatea lor, sensul lor. S-ar putea spune că, prin absurd, este cea mai programatică dintre muzici, pentru că este „muzică concretă" — se aud tramvaie în mers, oameni strigînd, cişmele curgînd etc. Dar ce rost are acest „concret"? Ce logică are acest concret ? Nu, nu are nici o logică ! Dar dacă, aşa cum se întîmplă în film, toate acestea se îmbină în mod artistic şi cu scopul de a sublinia o imagine, cu sunetul provenit din aparate electronice, atunci ne putem aştepta la noi şi foarte interesante efecte. Dar aci este o condiţie : să primeze ceea ce vrem să exprimăm prin aceste mijloace şi nu mijloacele în sine. In sine, fără rost, fără logică, fără emoţie, mijloacele ne deprimă, ne derutează şi obţinem rezultate contrarii.

In sfîrşit, aş vrea să clarific o mică confuzie care s-a strecurat într-unul din coreferate.

Se vorbea acolo despre „Glasul lui Lenin", pe care coreferentul o caracteriza ca o cantată festivă. Sînt de acord. Intr-un anumit sens, „Glasul lui Lenin" este o cantată festivă, pentru că a fost destinată să fie cîntată pentru prima oară cu prilejul aniversării a 40 de ani de la Marea Revoluţie Socialistă, sărbătoare care a fost a întregului popor şi la care şi noi compozitorii am participat. Dar de aci a trage concluzia că această lucrare este „doar" festivă, cred că este o greşeală. Această cantată, după părerea mea, nu este o lucrare ocazională, nu a fost concepută ca lucrare ocazională şi nu trebuie să rămînă o lucrare ocazională. Ea a exprimat în cuvintele sale nu un simplu compliment la adresa unui mare geniu al omenirii, ci ea exprimă o adeziune, ea este o profesiune de credinţă, precum cred — şi sînt convins — că muzica programatică în generalitatea ei, în structura ei este pentru un compozitor o profesiune de credinţă.

Cuvîntul de închidere rostit de compozitorul Ion Dumitrescu, primul secretar al Uniunii Compozitorilor

Dragi tovarăși,

La sfîrșitul acestui cenaclu extraordinar, nu voi trage concluzii, ci voi căuta să pronunț un simplu cuvînt de închidere.

Putem spune că după o zi în care am dat dovadă de multă atenție și încordare, sîntem recreați în bună măsură și bucuroși că am dobîndit pentru tezaurul spiritual al Uniunii noastre un material bogat și o metodă mai adecvată de discuție, pe care nu o vom părăsi, ci, dimpotrivă, vom căuta să o folosim în viitorul nostru plan de muncă.

Printre primele probleme pe care le vom discuta sub această formă, se află aceea foarte importantă a melodiei, care cred că va găsi un număr suficient de coreferenți, dornici să-și spună părerea.

In acest cuvînt de închidere, voi căuta pe cît posibil să accentuez unele afirmații făcute aici, să critic altele, să atrag în chip deosebit atenția asupra altora, lăsînd deschisă problema pe care am dezbătut-o și care va fi abordată din nou cu altă ocazie și, poate, la alt nivel. (In faza actuală de dezvoltare a creației noastre muzicale, problema programatismului prezintă permanent o deosebită importanță).

Dacă facem un bilanț al creației din ultimii 4—5 ani, de cînd problemele muzicii simfonice, ale cîntecului de mase, baletului, operei, operetei — probleme importante și vitale ale muzicii noastre — au fost dezbătute cu atenție în acest for de creație și de îndrumare, constatăm că genul care nu și-a spus încă pe deplin cuvîntul în creație este genul muzicii programatice și genul muzicii cu text.

S-ar putea spune că rămînerea în urmă a acestora s-ar datora, poate, neglijenței Conducerii Uniunii, care este însărcinată să vegheze la stimularea deopotrivă a tuturor genurilor de creație și pe toate planurile, sau neglijenței creatorilor noștri. In realitate însă, aceste probleme prezintă aspecte mai delicate. Ele au fost dezbătute continuu și cu pasiune. Aceste genuri au fost împinse înainte cu toată forța posibilă și cultivate cu simpatie de toți compozitorii noștri.

Care este deci cauza pentru care genul programatic și genul muzicii cu text au rămas totuși în urmă?

Cauza trebuie aflată în bună măsură în greutatea de a ataca aceste genuri la înălțimea cerințelor, la înălțimea saltului calitativ, ideologic, despre care s-a vorbit astăzi.

Aceste genuri nu mai pot fi azi tratate anarhic, naiv, superficial, sub înfățișările menționate în referatul tov. Viorel Cosma, care a enumerat cu destulă meticulozitate științifică producția de muzică programatică și cu text de-a lungul ultimei sute de ani de muzică românească.

In momentul de față nu mai putem lua la întîmplare și inconștient temele pentru muzica cu program și cu text. Se impune o alegere judicioasă, conștientă, într-un anumit sens, de la înălțime, cu un anumit scop, cu forță, cu înaltă măiestrie a temelor programatice — și aceasta nu reprezintă un lucru ușor pentru compozitorii noștri.

Ca să ajungem să putem ataca aceste genuri cu toată forța, este necesar mai întîi să perseverăm. Incetul cu încetul vom pătrunde cu ele dincolo de nivelul la care se prezintă în creația noastră atît conținutul, cît și meșteșugul pe care unii compozitori de azi îl dovedesc în muzica fără program.

Regret că la această ședință foarte importantă — care constituie un început promițător în dezbaterea problemelor programatismului și muzicii cu text — nu au participat scriitorii și poeții noștri. Ei au fost invitați, dar n-au răspuns. Acest gen nu incumbă numai compozitorilor, el angrenează deopotrivă responsabilitatea scriitorilor și a poeților noștri.

Dacă ar fi ca noi compozitorii să ne alegem temele numai din poezia și literatura care s-a publicat pînă acum, fără să colaborăm special în munca noastră cu poeții și scriitorii de astăzi, ar însemna să procedăm la fel ca toți înaintașii din muzica românească: să mergem de-a dreptul acolo unde e mai comod și unde ne convine. Din romane, din poezii, din mitologie, din date și fapte ale istoriei noastre mai vechi sau mai recente, să scoatem ce convine muzicii, să ne facem chiar singuri schemele programatice sau textele, fără a aștepta colaborarea cu scriitorii și poeții de azi, pentru a ridica la înălțimea de expresie și de emoție temele contemporane sau a actualiza, a înnoi și a interpreta just faptele poporului nostru și viața lui.

Asupra temelor contemporane și necesității de a le aborda în muzica noastră voi vorbi mai tîrziu.

Din referatele prezentate aci s-au desprins unele idei de bază, unele idei importante și altele mai puțin importante.

In primul rînd vreau să atrag atenția asupra cîtorva idei fundamentale care s-au profilat în referate.

Una din acestea este foarte importantă și anume că muzica nu exprimă obiecte, fapte obiective, lucruri; muzica exprimă sentimente, idei.

Sub acest aspect, privind lucrurile şi afirmînd de la început că muzica exprimă sentimentele subiective ale creatorului, pe care le încearcă în faţa fenomenelor exterioare obiective, ne dăm seama de la început pentru ce trebuie să evităm în creaţia noastră pericolul formalist al descripţiunii seci, al naturalismului, al investigaţiei muzicale exterioare, superficiale, al şablonării obiectiviste a faptelor şi vieţii. Viaţa, cu tot ce îi aparţine, se reflectă în opera de artă prin mijlocirea eului subiectiv al creatorului. Aci se plămădeşte mai întîi opera de artă, sub influenţa directă a fenomenelor exterioare obiective şi la focul simţirii lăuntrice a personalităţii creatoare. Procesul de creaţie muzicală implică gîndire, atitudine activă şi exprimare veridică.

In acelaşi timp, avînd în vedere că muzica este capabilă să exprime sentimente adînci, ea devine purtătoare de mesaj în faţa oamenilor. Ea poate determina şi e chemată să determine acţiuni conştiente, ea devine factor de educaţie, în care forţa ei de exprimare, vehiculînd armele frumosului, poate căpăta puteri nebănuite. Dacă muzica exprimă sentimente şi dacă acesta este rostul ei major, atunci dispar graniţele pe care idealismul filozofic, de pe poziţiile esteticii idealiste, le-a trasat între cele două genuri de muzică : muzica fără program şi muzica cu program.

Muzica fără program şi muzica cu program au pornit de la început împreună. In Evul Mediu muzica instrumentală nu exista aproape decît ca acompaniament, ca o anexă a muzicii vocale. Muzica cu text a Evului Mediu — bisericească sau laică — era pusă întotdeauna în slujba unei idei, al unui conţinut concret.

Muzica, despărţită de text, s-a dezvoltat mai tîrziu de sine stătătoare şi a preluat din muzica vocală bogăţia melodică şi ritmică pe care o întîlnim la compozitorii moderni şi contemporani. Textul a fecundat muzica nu numai în conţinut, dar şi în formele ei de exprimare. Suportul ideii literare acordat muzicii printr-o permanentă contingenţă, în decursul dezvoltării istorice a acesteia, departe de a fi fost un prilej de îngustare a cîmpului ei expresiv şi de îngrădire a dezvoltării ei — a fost o înlesnire pentru intensificarea forţei expresive şi un imbold permanent pentru cucerirea de noi mijloace şi forme de expresie.

Ieşind din Evul Mediu, muzica instrumentală a început să prindă viaţă şi forţă de sine stătătoare o dată cu perfecţionarea instrumentelor muzicale. Ea a început să se dezvolte separat, ca gen instrumental, iar muzica vocală s-a dezvoltat paralel, pe un drum propriu, de-a lungul Evului Mediu, pînă în epoca Renaşterii, cînd o găsim în perioada ei de mare înflorire.

In secolele XIV şi XV, din muzica vocală şi cu program răzbat toate inovaţiile pe care le preiau apoi muzica instrumentală şi vocală a secolelor următoare. Ciripitul păsărilor, imitaţia unor fenomene din natură, zgomotul de bătălie, onomatopeele, ecoul, necesitau mijloace noi de expresie şi dădeau frîu liber căutărilor, investigaţiilor tehnice. Disonanţa, dezlegările excepţionale, pasajele cromatice, glissandele, pizzicatele, tremolo-ul, flageoletul, „sul ponticello“ etc. ar fi pătruns mai greu în muzică, dacă aceasta ar fi refuzat programul. Toate acestea s-au născut din necesitate în domeniul muzicii cu program şi au fost preluate apoi şi dezvoltate de cealaltă sferă a muzicii. Şi dacă multe din aceste mijloace tehnice utilizate în muzica fără program par adesea nelalocul lor, în muzica programatică ele devin mijloace reale şi necesare de expresie atunci cînd conţinutul le cere.

Dacă parcurgem mai departe drumul istoriei muzicii, în timpul cînd în muzica instrumentală apare forma suitei, să nu uităm că primele suite conţin elemente de dans şi descriptive. Şi cînd muzica de clavicemballo înfloreşte susţinută de compozitori iluştri ca Rameau, Couperin, Daquin, Scarlatti etc., vedem cît de adînc programatică ni se înfăţişează.

Intregul programatism al secolului al XVIII-lea şi mai vechi era îmbinat în mod perfect şi indisolubil cu forma muzicală. Din acest programatism s-a născut mai tîrziu în muzica instrumentală forma complexă suplă, elastică, pe care o aflăm conturîndu-se în momentul cînd suita simplă trece la forma de sonată ca formă reprezentativă prin excelenţă a muzicii fără program.

Mai departe :

In muzica de operă — care se inventează la începutul secolului al XVII-lea — şi în toată evoluţia de mai tîrziu a acestui gen se dezvoltă din plin programul iar o mulţime de procedee tehnice descoperite aici trec treptat în muzica fără program.

In timpul romanticilor, primul care îmbogăţeşte muzica — sub influenţa literaturii — transformînd simfonia clasică pe care Beethoven încercase s-o lărgească şi s-o apropie de formele programatice, este Berlioz. Simfonismul lui Berlioz reprezintă puntea către alte forme de expresie, care încep să-şi capete încetul cu încetul dreptul la viaţă. Evoluţia merge, cu Liszt, către poemul simfonic cu formă foarte strîns legată de program şi treptat la poemul simfonic cu formă de sine stătătoare. In primul caz, textul dictează de la început pînă la sfîrşit construcţia muzicală în esenţial şi în amănunt, în cel de al doilea caz, textul se concentrează, devine o sinteză, o indicaţie de principiu, iar muzica obţine încetul cu încetul o independenţă, o plasticitate şi un înţeles de sine stătător, o organizare muzicală interioară, căutîndu-şi suportul în logica formelor noi îmbogăţite prin program.

Poemul simfonic de mai tîrziu continuă forma de simfonie construită pe mai multe idei logic proporţionate, creînd contraste variate şi dez-

voltări libere. Noua formă nu este altceva decît o cucerire dobîndită prin evoluţia gradată dinspre domeniul muzicii cu program către muzica fără program.

Toate inovaţiile secolului al XIX-lea şi al XX-lea în materie de creaţie muzicală, armoniile cromatice şi disonante ale lui Liszt, motivele plastice, sugestive, frazele scurte, inovaţiile orchestrale ale lui Berlioz, descripţia făcută cu mijloace îndrăzneţe, leit-motivul şi drama muzicală a lui Wagner cu tot aparatul ei expresiv, orchestraţia cu toată imensa ei paletă coloristică din muzica modernă, toate aceste lucruri cucerite azi în muzică reprezintă procedee muzicale de sursă programatică, trecute din muzica cu program în muzica fără program. Ele au devenit elemente logice ale noilor forme, constituind în bună parte bogăţia expresivă a muzicii de azi.

S-a desprins de asemenea din discuţiile de astăzi o problemă originală şi interesantă, pe care tov. Pascal Bentoiu a adus-o în discuţie cu discernămînt critic. E vorba de muzica populară şi programatismul.

Muzica populară — susţinea el şi eu sînt de acord cu această teză — este o muzică eminamente programatică. Ea se prezintă sau ca muzică legată de text, sau legată de gest, ori ataşată de un eveniment sau de o ocazie specială. Aceasta se întîmplă nu numai în muzica poporului nostru, ci în întreaga muzică populară de la origine pînă astăzi.

Iată o idee interesantă, care ne poate sluji drept punct de plecare pentru tema noastră de astăzi. A dezvolta limbajul popular în creaţia cultă înseamnă a dezvolta în acelaşi timp forţa de expresie a acestuia, capabilă să pătrundă adînc în sufletul oamenilor.

In muzica noastră populară avem chiar elemente concrete programatice, de toată frumuseţea, atît în cea instrumentală, cît şi în muzica vocală : ciobanul cu oile, jocul ursului, ceasul, ciocîrlia, unele balade etc. Niciodată însă nu s-a ajuns la naturalism vulgar. De exemplu, în una din piesele populare în care descripţiunea merge destul de departe, în „Ciocîrlia", se imită zborul păsării, trilurile ei etc., dar muzica rămîne totuşi muzică, menţinîndu-şi întru totul forma şi filonul ei expresiv, iar descripţiunile se înfăţişează ca elemente secundare.

In Simfonia Pastorală de Beethoven, în partea II-a, expresivitatea liniei melodice muzicale de mare lirism şi adîncime este decorată, colorată la un moment dat de cîntecul păsărilor. Aceasta reprezintă o intervenţie pitorească de mică importanţă. Deasupra neastîmpăratului clipocit al rîului se desfăşoară lang melodia, transmiţătoare de stări sufleteşti generoase, calme şi meditative. Ea reprezintă totul. Restul e decor.

Niciodată în muzica noastră populară nu vom găsi o părăsire a filonului muzical expresiv, de esenţă interioară muzicală, de dragul unor elemente exterioare, periferice, secundare, carê s-o facă să degenereze într-o artă superficială, exhibiţionistă, naturalistă.

O altă idee, pe care trebuie de asemenea s-o subliniez, pledează în favoarea fuziunii muzicii cu text şi programatice cu muzica fără text. Este vorba de penetraţia lirismului intens al muzicii, propriu ideii muzicale largi, în recitativ şi vice-versa.

In muzica cu text există două categorii importante de valori expresive sub care se înfăţişează substanţa muzicală. Una are o formă de esenţă lirică — tema lirică — melodia largă care se dezvoltă şi se construieşte după legile ei. Cealaltă formă de esenţă dramatică şi narativă-epică este recitativul. Combinaţia între recitativul care-şi are originea în muzica cu text şi între melodia lirică, dă în opera wagneriană un arioso general, melodia continuă. In muzica simfonică şi de cameră modernă apar deopotrivă recitativul, arioso-ul şi melodia lirică.

Multe forme noi de expresie pe care le întîlnim astăzi în muzica contemporană, precum şi forme speciale pe care le găsim întrebuinţate de compozitorii noştri, sînt de-a dreptul moştenite, sau împrumutate din muzica programatică, sau penetrate de procedeele acestei muzici. Ele posedă astfel forţa pe care această muzică o are în a sugera şi în a completa stările sufleteşti de ordin general cu imagini plastice, cu noţiuni concrete, cu sensuri directe şi forme clare de expresie.

Am încredinţat sarcina întocmirii acestor referate unui număr de oameni pe care i-am lăsat să-şi dezvolte singuri expunerile. Noi nu am făcut decît să coordonăm munca lor, astfel încît să nu se repete anumite lucruri şi să nu se încalce domeniile problemelor.

In majoritatea lor, referatele au fost bine axate pe tema dată a programatismului şi muzicii cu text. Ele au arătat forţa pe care muzica o capătă atunci cînd utilizează ca suport interior programul. Acesta devine element de susţinere, de concretizare, de înţelegere, de precizare.

Din cîteva referate s-a desprins un lucru clar şi precis : că muzica de astăzi, adică muzica modernă în general, nu mai poate fi împărţită formal în două categorii strict separate. Penetraţia dintre genul programatic şi genul fără program vizibil este astăzi deplină.

In ceea ce priveşte muzica noastră, ea s-a dovedit, şi se dovedeşte din ce în ce mai mult, o muzică bogată în idei şi sentimente. Chiar şi acea muzică al cărei program nu este concretizat în text sau în indicaţii scrise, fiind născută şi crescută sub impulsul vremurilor pe care le trăim, într-o epocă de luptă, de muncă neobosită, de avînt, de romantism revoluţionar, de optimism, de frămîntări sociale, conţine în sine un program mare, vizibil, este pecetea vremii pe care o trăim. Şi dacă acest

lucru nu poate fi atît de uşor sezisat de toată lumea astăzi, el va apărea mîine caracteristic pentru vremea noastră.

Dacă cvartetul meu poartă un titlu programatic mai general „Cvartet pentru pace", dacă cvartetul lui Theodor Grigoriu prezintă o indicaţie mai concretă, dacă alte lucrări dovedesc indicaţia amănunţită a programului şi dacă altele nu indică nimic, toate aceste lucrări scrise astăzi cu avîntul care ne stîrneşte pe toţi, cu suflete aprinse şi patos revoluţionar — poartă în sine pecetea unui programatism care rezultă din caracteristicile esenţiale ale vieţii de azi, ale epocii pe care o trăim. Cu cît artistul participă mai din plin la această viaţă alături de ceilalţi oameni în mijlocul cărora trăieşte, cu atît opera sa de artă va reflecta mai veridic realităţile epocii sale.

Insă, de aci şi pînă la precizarea ideilor în programul concret, este o cale pe care, dacă o parcurgem, lucrările noastre devin şi mai puternice şi mai fidele realităţii de azi. Aceste lucrări devin mesajul direct pe care noi îl adresăm poporului nostru şi tuturor popoarelor lumii. Ele vorbesc astăzi şi vor vorbi clar totdeauna despre epoca noastră, despre sufletul nostru.

S-a pus aci problema accesibilităţii în legătură cu muzica programatică. Vasile Tomescu a gîndit bine cînd a pus această problemă sub cele două aspecte: 1) sub aspectul muncii de creaţie pentru realizări, care trebuie să ajungă prin simplitatea lor înaltă şi măiestrită la nivelul de mesaj clar şi uşor de înţeles şi 2) sub aspectul problemei educaţiei publicului larg.

Or, în ansamblul acestei desfăşurări de forţe, pe care le depun fiecare din cele două părţi, una care creează şi cealaltă care ascultă muzica, rolul programatismului este foarte important şi pentru unii şi pentru ceilalţi.

Intr-o lucrare programatică, bine scrisă, în care programul este adînc legat de muzică, născut şi crescut împreună cu ea — într-o astfel de compoziţie nu numai frumos interpretată, dar şi bine explicată publicului, acesta va găsi mult mai uşor suportul de înţelegere, de cunoaştere a ideilor, iar imaginaţia sa va acţiona cu mai multă uşurinţă, cu mai multă forţă de participare, cu mai mult entuziasm.

Arta muzicală dezlipită de realitate poate deveni uşor o artă abstractă — pentru mulţi oameni, chiar cînd nu se rupe de realitate. O construcţie superioară şi o formă adîncită şi nouă de expresie nu stau totdeauna la dispoziţia tuturor oamenilor. Dar dacă această gîndire muzicală se sprijină pe fundamente concrete care sensibilizează, plasticizează şi concretizează ideile, atunci arta muzicală, fie oricît de înaltă, ajunge aproape de înţelegerea oamenilor şi la îndemîna tuturor sau a celor mai mulţi.

De la începuturile ei, arta muzicală şi-a căutat suporturi concrete. Unul din acestea şi cel mai important a fost cuvîntul. Alături de cuvînt, arta muzicală a căpătat, în decursul veacurilor, pe măsură ce se dezvolta, tot mai multă forţă expresivă şi putere de pătrundere în masă. Cînd a rămas singură, a căutat şi a găsit un alt suport în forma muzicală. Forma muzicală reprezintă ordonarea materialului prin delimitarea ideilor muzicale, ea este construcţia logică a acestora şi dezvoltarea raţională a substanţei expresive. Ea pune puncte şi virgule în desfăşurarea discursului muzical, ea dictează creşteri pînă la puncte culminante şi descreşteri pînă la depresiuni grave, ea comandă întregii arte muzicale organizarea clară, pentru ca omul simplu chiar să poată să se descurce uşor în acest complex, care, fără logica construcţiei, ar deveni un labirint imposibil de abordat. Dar, cînd muzica se uneşte de la început cu textul sau apelează la program, forma muzicală, în sine, devine mai puţin obligatorie şi necesară. Pentru aceasta, genurile muzicale vocale şi programatice prezintă o varietate nesfîrşită de construcţii libere, născute din simbioza textului cu muzica sau dictate muzicii şi justificate de program. Aceste forme noi au îmbogăţit în continuare muzica fără program, reorganizîndu-se treptat şi devenind forme muzicale în sine.

In epoca romantică muzica a găsit un mare suport în literatură. Dacă Liszt a simţit nevoia să nu utilizeze formele simfonice clasice consacrate, ci să caute alte forme noi pentru lucrările sale, el a utilizat aproape pentru toate acestea pretexte literare. In acest fel şi-a precizat mai mult sau mai puţin ideile. Disonanţele, forma alambicată, arabescul melodic, mînuirea ingenioasă a timbrelor orchestrale, toate legate, cerute şi justificate de program, au intrat apoi uşor în domeniul muzicii şi au rămas aci, chiar cînd programul a lipsit. Programatismul a îmbogăţit permanent muzica.

In momentul de faţă, compozitorii din ţara noastră lucrează în cadrul metodei realismului socialist. Inăuntrul acestei metode, muzica cu program capătă cu totul o altă înfăţişare decît aceea pe care a avut-o odinioară. Astăzi, muzica cu program este chemată să devină purtătoarea unui mesaj mare, direct, pe care artistul creator are datoria să-l transmită poporului muncitor, pentru a-i fi sprijin şi îndreptar, pentru a-i susţine conştiinţa şi elanurile în munca pe care o desfăşoară — muncă eroică — pentru construirea vieţii noi. In acest caz, artistul creator devine un factor important de răspundere în mijlocul societăţii omeneşti. El e chemat să contribuie la mersul înainte al societăţii. Artistul cetăţean nu se izolează de oameni. El vrea să fie înţeles de cît mai mulţi. Artistul conştient nu umblă după lucruri inutile. Artistul adevărat nu pierde vremea în căutări abstracte, sterile, uitînd realitatea şi îngustîndu-şi cercul de oameni cărora li se adresează sau trăgînd spuza de pe istorie ca să găsească

o mică scînteie din care zadarnic se mai străduieşte să aprindă focul. Artistul luminat merge direct la temele majore, ale realităţii în mijlocul căreia trăieşte, la temele contemporane şi ajută la susţinerea muncii oamenilor, la îndreptarea vieţii spre viitorul luminos pe calea progresului.

Dorinţa celor care veghează la dezvoltarea artelor şi culturii în ţara noastră, este ca artiştii creatori să devină conştienţi că prin mesajul lor sînt chemaţi să contribuie alături de toţi oamenii muncii la ridicarea vieţii şi societăţii noastre de azi. Armele de luptă ale artistului creator sînt operele sale. Pentru ca să poată combate bine, acestea trebuie să fie puternice, adevărate şi la înălţimea momentului şi a luptei.

În momentul de faţă nu mai avem dreptul să combatem inconştient, de pe poziţii anarhice sau de pe poziţii care pot deveni vătămătoare societăţii noastre. Nu avem nici timp de pierdut, nu avem nici dreptul la risipa respectivă de energie, nu avem nici măcar scuza inconştienţei. Evenimentele se desfăşoară clar împrejurul nostru, chemările sînt puternice, datoria ne-o cunoaştem.

Sub acest aspect, problemele dezbătute în referate ar fi trebuit să prezinte concluzii care să se refere la aderenţa pe care muzica noastră, sub diferitele ei aspecte, o are faţă de temele contemporane, în raport cu datoriile artistului cetăţean şi în raport cu lupta pe care sîntem chemaţi s-o ducem astăzi conştient alături de popor.

Referatele puteau să înceapă cu enumerări şi liste de lucrări, însă ar fi trebuit să ia poziţie critică faţă de întreaga dezvoltare a muzicii noastre în ultimii zece-cincisprezece ani. Şi acolo unde creaţia dovedea semne de întrebare, trebuiau să se oprească mai mult şi să analizeze. Numai astfel ar fi putut să reiasă o orientare justă pentru ceea ce avem de făcut mai departe. Vorbesc de rolul şi importanţa acordată programatismului şi muzicii cu text în ansamblul creaţiei noastre muzicale după 23 August 1944.

Din acest punct de vedere aş vrea să spun că referatul tov. Andrei Tudor a fost un referat bun. El a atacat cu destulă competinţă, deşi cam limitat, problema temei contemporane în ansamblul muzicii secolelor al XIX-lea şi al XX-lea şi a întrevăzut în parte perspectivele care se deschid creaţiei compozitorilor noştri de azi. Nu a fost însă suficient de adînc în analiza fenomenelor muzicale complexe, care se petrec sub ochii noştri.

Tema contemporană în creaţia programatică este o necesitate pe care noi o simţim şi vrem s-o realizăm în lucrările noastre. Aci, referatul trebuia să surprindă nu numai intenţiile noastre, idealurile noastre şi dorinţa noastră de a dezvolta aceste genuri. El trebuia să analizeze concret realizările noastre. Referatul s-a oprit tocmai în momentul cînd trebuia să intre cu curaj în analiza lucrărilor programatice şi cu text scrise în ultimii ani.

Tov. Tomescu, în referatul „Muzica cu program şi text şi accesibilitatea" a mers ceva mai departe. El a subliniat foarte bine cum niciodată problema accesibilităţii nu s-a pus în estetica noastră cu mai multă forţă şi cu mai multă competinţă decît în momentul de faţă.

Problema accesibilităţii se pune cu totul diferit în ţările capitaliste, unde mulţi artişti desprinşi de popor au pierdut orice preocupare pentru accesibilitatea operelor lor. Este inutil să intervină problema accesibilităţii între artist şi public, dacă ei nu au nimic comun, dacă se duşmănesc, se detestă sau se ignorează.

La noi problema accesibilităţii se pune cu toată forţa. Ea reprezintă astăzi una din problemele intim şi indestructibil legate de creaţia şi de viaţa muzicală a poporului nostru. Urmărind conştient şi cu tenacitate ridicarea oamenilor noştri la un nivel cît mai înalt pentru a înţelege şi a iubi muzica, problema accesibilităţii nu poate fi niciodată uitată sau neglijată în preocupările şi discuţiile noastre.

Referatul tov. Viorel Cosma „Istoricul muzicii cu program şi cu text în creaţia romînească" a fost un referat bun, sistematic, ştiinţific. Nu a avut un spirit critic destul de ascuţit în ce priveşte prezentarea creaţiei înaintaşilor noştri, cît, mai ales, a lucrărilor contemporane. Trebuia să intervie cu o analiză a nivelului calitativ şi a orientării. Trebuia arătată importanţa legăturii dintre tradiţia noastră clasică cu ceea ce creăm astăzi şi cu ceea ce putem dezvolta în viitor.

Raportul s-a mărginit numai la punctul de vedere istoric, dar nu a analizat şi nu a scos în evidenţă formele sub care noi cei de astăzi putem să utilizăm creator în operele noastre elementele pozitive ale acestor lucrări ale înaintaşilor noştri.

În privinţa calităţii şi cantităţii — dar mai ales a calităţii — se puteau spune multe lucruri despre această muzică cu program, pe care au scris-o înaintaşii. Trebuia explicat caracterul confuz al orientării şi cauzele sale. Referatul, ajungînd în miezul problemelor, trebuia să privească în jur şi să lege prezentul de trecut şi de viitor sub aspectele critice din care să folosească toţi compozitorii prezenţi la cenaclu.

Referatul „Muzica cu program şi cu text şi temperamentul creatorului", prezentat de Mihai Rădulescu, a fost interesant. Autorul a arătat, între altele, că în esenţă nu există deosebire între muzica cu program şi cu text şi nu există deci predilecţii temperamentale de netrecut între abordarea unui gen sau a altuia. Ne declarăm de acord în principiu cu teza susţinută, deşi o mai adîncă analiză a procesului de creaţie ar fi ajutat mai mult pentru convingerea auditorilor. Predilecţia unor compozi-

tori pentru un gen sau altul ţine mai mult de determinante exterioare, decît de imperative interioare. Mai ales dacă programul se prezintă ca o sinteză care lasă muzicii deplina libertate de dezvoltare, deosebirea între genurile programatice şi fără program devine foarte mică. Pentru compozitorii care iubesc mai puţin literatura şi implicatele ei cînd e vorba de muzică, un astfel de program nu împiedică dezvoltarea muzicii după legile ei interioare. Din contra : amplifică forţa de exprimare a acesteia.

Un referat interesant a fost de asemenea cel al tov. Hoffman, privitor la „Pericolul formalismului în muzica cu program şi cu text". Deşi poate nu a fost îndeajuns de dezvoltat, referatul a conţinut în esenţă toate ideile importante. Problema este vastă şi dacă o disecăm şi o axăm pe exemple concrete din muzica universală sau din creaţia compozitorilor noştri, putem ajunge la concluzii interesante şi folositoare. Referatul se poate dezvolta pentru a fi discutat într-un cenaclu sau publicat.

Aurel Stroe a prezentat un referat destul de succint, însă plin de esenţă. Atît Aurel Stroe, cît şi Anatol Vieru, Theodor Grigoriu, Laurenţiu Profeta au ţinut referate de specialitate întocmite în calitate de muzicieni, aşa cum doream noi de multă vreme să auzim. Toate afirmaţiile teoretice şi de principiu, de estetică, de tehnică muzicală au fost explicate pe baza creaţiei muzicale. Ei au pătruns cu analiza în fenomene delicate ale procesului de creaţie muzicală şi au făcut observaţii concrete şi interesante. Simţim nevoia unor astfel de analize muzicale şi ne interesează şi ne folosesc mai puţin descrierile morfologice şi disecţia formală şi tehnicistă a lucrărilor noastre.

Anatol Vieru a manifestat pe deasupra şi o poziţie critică. El a căutat să analizeze cantata şi oratoriul, sub toate aspectele. A căutat să arate în ce constă valoarea muzicală şi forţa expresivă a acestora în creaţia prezentă şi ce viitor le întrevede. Acelaşi caracter l-au avut şi referatul despre muzica de cameră, susţinut de Theodor Grigoriu, cel despre muzica simfonică, susţinut de Silvian Georgescu şi cel al lui Radu Paladi despre „Munca compozitorului cu autorul textului". Pentru că n-am putut avea pe scriitori printre noi, vom căuta totuşi să-i mobilizăm şi să expunem în faţa lor şi a compozitorilor acest din urmă referat, foarte important, arătînd părerea noastră ca interesaţi şi în drept să cerem colaborarea între poeţi şi compozitori. Această problemă se pune acum în toată acuitatea ei.

Dacă rămînerea în urmă a muzicii cu program şi cu text se datoreşte în bună parte compozitorilor, apoi şi scriitorii au o mare parte de vină. Dacă s-ar scrie texte bune pentru oratorii şi cantate, munca compozitorilor ar fi de la început pe jumătate împlinită. Sînt atîţi compozitori dornici să scrie opere, operete, balete, cantate şi oratorii, dar se lovesc permanent de lipsa de librete şi texte bune, scrise special pentru aceste genuri.

Am auzit multe opere, operete, balete, cantate şi oratorii cu subiecte contemporane. Unele dintre ele nu s-au bucurat de succes. Analizînd cauzele, ne-am dat seama că nu în fundamentele ideologice, nu în problemele esenţiale aveau lipsuri. In principiu, toate aceste probleme erau perfect puse şi rezolvate. Scheletul era perfect conformat, însă le lipsea partea cărnoasă, amănuntul concret, aspectele particulare de viaţă omenească, cu nuanţele lor multiple şi contradictorii, forţa vie, legătura adîncă cu viaţa de toate zilele, sensibilitatea, expresivitatea, mişcarea. Opera schematică, redusă la o construcţie rece, nu va putea pătrunde şi încălzi inima omului. Trebuie să înţelegem bine acest lucru care stă şi la îndemîna compozitorului, dar mai ales a acelui care lucrează textul.

Multe din operele mai vechi şi din piesele cu muzică, dar în special operele lui Verdi, Puccini, Musorgski, plac pentru că viaţa omenească este surprinsă în toate amănuntele, în diversitatea ei, într-o analiză care emoţionează. Acest lucru trebuie să ne fie de învăţătură, bineînţeles trebuie să ne axăm pe idealurile unei opere care serveşte momentul de azi şi îndrumă societatea noastră pe calea nouă, luminoasă, pe care a pornit.

Tovarăşul Oschanitzky a făcut bine cînd a pus, în cadrul acestei discuţii, şi problema muzicii de scenă. Acest capitol lipsea într-adevăr din referate, după cum lipsesc de asemenea şi alte capitole care nu au fost tratate. Muzica de scenă este o muzică adînc programatică. Ea creează ambianţa acţiunii dramatice, ea sugerează, mobilizează, subliniază şi intensifică emoţia textului dramatic.

In această discuţie poate fi încadrată şi muzica de film care pune probleme destul de interesante.

O cauză care determină rămînerea în urmă a muzicii cu program constă în interpretarea defectuoasă, nesusţinută a acesteia. Pînă în anii trecuţi, filarmonicile din ţară şi cele din Capitală manifestau o lipsă de entuziasm condamnabilă în interpretarea lucrărilor programatice şi vocal-simfonice, mai ales cînd acestea erau, prin natura lor, mai complicate şi mai greu de executat decît celelalte genuri muzicale.

Grija pentru interpretarea şi prezentarea în condiţii bune a muzicii cu program este un capitol despre care vom mai vorbi.

Trebuie să luptăm în Uniunea Compozitorilor pentru o echilibrare în creaţie a genurilor muzicale. Dacă muzica simfonică şi muzica de cameră se compune azi la noi cu multă pasiune şi dacă este departe de noi gîndul de a stăvili cumva avîntul acestor genuri, atunci trebuie să facem totul ca să împrospătăm genul programatic şi cu text şi să aducem

pe masa noastră de lucru partiturile muzicii cu program legată de temele contemporane.

Pentru aceasta nu este suficient să ne scuzăm în fiecare şedinţă şi să aruncăm mereu vina pe lipsa de colaborare între compozitori şi scriitori. În momentul cînd ne dăm seama că nu putem împlini munca noastră, trebuie să trecem la colaborarea personală cu poeţii — colaborare care ne poate duce la texte bune şi apoi la o muzică cu program interesantă.

În încheiere, vreau să mulţumesc tineretului nostru. Dacă cercetaţi lista celor care au ţinut referate, veţi observa că tineretul a susţinut puternic această amplă dezbatere. Noi vrem — şi o spunem cu toată dragostea — să dăm tineretului posibilitatea de a se afirma din ce în ce mai mult şi de a ne ajuta în munca Uniunii. Sîntem mîndri că în generaţia aceasta tînără de oameni devotaţi şi instruiţi se găsesc elemente pe umerii cărora ne putem sprijini şi dezvolta creaţia şi muzicologia noastră.

Tineretul nostru lucrează astăzi în slujba unor idei înaintate, în slujba unei creaţii şi muzicologii noi. Este tineretul care ne ajută să creăm în sînul Uniunii o atmosferă înaltă în discuţii.

În încheiere, vă rog în mod special pe compozitorii din provincie să participaţi la această amplă acţiune de înfiăcărare şi de mobilizare a forţelor pentru ridicarea muzicii cu program şi cu text.

Aşteptăm de la colegii din filiale şi cenacle planurile lor de creaţie, pe care le vom include în planul general al Uniunii pentru anul 1959. Evenimentele importante din acest an să fie cîntate cu entuziasm iar aderarea la lupta poporului muncitor din ţara noastră să fie totală. Avîntul nostru să răzbată în lucrări care să facă cinste Uniunii şi muzicii noastre de azi.

VIAŢA UNIUNII COMPOZITORILOR

Aniversarea proclamării Republicii

Corul Uniunii Compozitorilor în timpul festivităţii

În cadrul festivităţii aniversării proclamării Republicii Populare Romîne care a avut loc la Uniunea Compozitorilor, compozitorul Diamandi Gheciu a arătat semnificaţia zilei şi măreţele înfăptuiri realizate atît pe tărîm economic cît şi cultural în anii puterii populare.

Corul Uniunii Compozitorilor a interpretat, sub conducerea dirijorului Nicolae Rădulescu, cîntece dedicate Republicii de Ioan D. Chirescu, Vasile Popovici, Dumitru Bughici, Laurenţiu Profeta, Vasile Timiş, Emil Lerescu şi Eugen Teger — inspirate de înfloritoarea viaţă a patriei noastre.

Audiţie de muzică din R.P.D. Coreeană

Marţi, 20 ianuarie, a avut loc la Uniunea Compozitorilor o audiţie de muzică coreeană. Cu acest prilej, muzicologul Alfred Hoffman a făcut o documentată prezentare a multiseculare arte muzicale coreene şi a avîntului cu care se dezvoltă astăzi viaţa muzicală în condiţiile noi create după eliberarea Coreei.

Au fost audiate apoi, la magnetofon, cîntece de muncă şi cu caracter patriotic de compozitorii Li Kyon U şi Hoan Aac Gîn, un fragment din opereta „La izvor" de Li Mien Sin, Simfonia I-a de Sin Do San şi o mişcare dintr-un cvartet de coarde de Cio Ghil Sek precum şi muzică la instrumentul popular Gaiagîn. Audiţia lucrărilor a suscitat un viu interes.

Au participat compozitori, critici şi muzicologi precum şi membrii ambasadei Republicii Populare Democrate Coreene.

Festivitate dedicată Unirii

Poporul nostru a sărbătorit cu o mare însufleţire măreţul eveniment din istoria patriei noastre.

Aşa cum a arătat preşedintele Consiliului de Miniştri Chivu Stoica în cuvîntarea sa rostită la sesiunea jubiliară a Marii Adunări Naţionale: „Printre glorioasele tradiţii de luptă ale poporului romîn — Unirea de acum un veac a Ţărilor Romîne ocupă un loc de cinste. Sînt treze în conştiinţa poporului vremurile cînd era asuprit şi exploatat. Astăzi, cînd acestor vremuri li s-a pus capăt pentru totdeauna, cînd oamenii muncii eliberaţi construiesc orînduirea nouă, socialistă şi ridică patria pe culmile cele mai înalte ale progresului, tradiţiile luptei pentru libertate şi o viaţă mai bună mobilizează pe muncitori, ţărani, intelectuali, la muncă însufleţită pentru dezvoltarea cuceririlor dobîndite, pentru înflorirea patriei socialiste — Republica Populară Romînă — pentru făurirea unei vieţi îmbelşugate, luminoase a întregului popor muncitor, pentru sporirea contribuţiei aduse la întărirea forţelor păcii şi socialismului în lume".

Uniunea Compozitorilor a sărbătorit cu entuziasm centenarul Unirii consacrîndu-i ziua de cenaclu din 27 ianuarie a. c.

Cu acest prilej muzicologul Viorel Cosma a conferenţiat despre „Muzica în momentul Unirii Ţărilor Romîne."

Conferinţa a fost ilustrată cu proiecţii, precum şi cu o seamă de lucrări ale compozitorilor din acea epocă (Flechtenmacher, Caudella, Elena Botianu, Franchetti, Dimitrie Florescu, Francesco Lorenzo) inspirate de marele eveniment. Şi-au dat concursul pianista Irina Lăzărescu şi cîntăreţul Nicolae Florei, solist al Teatrului de Operă şi Balet din Bucureşti. Compozitorul Iosif Paschil (în vîrstă de 81 ani) a cîntat lucrarea sa „Parfum din vremuri apuse".

La sfîrşit, Corul Uniunii Compozitorilor sub conducerea dirijorului N. Rădulescu a interpretat trei lucrări corale dedicate Unirii de Gheorghe Danga, Florin Comişel şi Ion Alexandrescu.

Compozitorul I. Paschil în vîrstă de 81 de ani, interpretînd „Parfum din vremuri apuse", în care se află şi melodia Hora Unirii

O importantă şedinţă plenară a Comitetului Uniunii Compozitorilor

Vineri 30 ianuarie a.c. a avut loc la Uniunea Compozitorilor o şedinţă plenară de Comitet, ale cărei hotărîri şi dezbateri reprezintă o fază nouă şi importantă în activitatea acestei instituţii.

Au fost discutate realizarea planului de activitate a Uniunii pe anul 1958 şi noul plan pe trimestrul I/1959.

Acesta din urmă prevede acţiuni — dintre care unele au şi fost realizate — menite să contribuie la dezvoltarea creaţiei pe o nouă treaptă. Printre acestea sînt: sărbătorirea Unirii Ţărilor Romîne, cenacle ale unor secţii de creaţie, cenacle dedicate problemelor învăţămîntului muzical şi valorificării folclorului nostru; simpozioane cu compozitorii care au luat contact cu viaţa de la sate; audiţii de muzică ş.a.

În acest trimestru, figurile de seamă ale muzicii noastre noi sînt cinstite prin concerte şi cenacle.

Punînd în centrul atenţiei înflorirea continuă a creaţiei noastre, Uniunea Compozitorilor se străduieşte să lege activitatea teoretică de adîncire a problemelor esteticii marxist-leniniste, cu practica vie a creaţiei. În acest scop va avea loc, în cursul lunii martie, un cenaclu în legătură cu problema melodiei, deosebit de importantă şi actuală.

Un punct important la ordinea de zi a fost discutarea planului de creaţie pe 1959.

În ultima vreme, în lumina documentelor Congresului al II-lea al P.M.R., Comitetul Uniunii Compozitorilor a desfăşurat o muncă intensă în rîndul compozitorilor, pentru obţinerea unei creaţii care să oglindească, în lucrări ample şi de înalt nivel artistic, construirea socialismului în patria noastră. Hotărîrea compozitorilor de a răspunde măreţei sarcini puse în faţă de Partid, este afirmată prin numărul mare de lucrări, prin actualitatea, prin conţinutul partinic ce caracterizează planul de creaţie pe anul 1959. Tematica variată, axată pe măreţele evenimente pe care le trăieşte poporul în epoca noastră, dovedeşte cu claritate cotitura ce se conturează în acest an. Deşi aflat încă deschis, urmînd a fi îmbogăţit cu noi proiecte ale compozitorilor de pe întreg cuprinsul ţării, planul expus în recenta şedinţă a Comitetului Uniunii conţine în număr predominant titluri programatice în toate genurile creaţiei muzi-

cale, în întregime inspirate din munca poporului pentru construirea socialismului, din paginile glorioase ale trecutului de luptă a poporului. O constatare deosebit de îmbucurătoare o prilejuieşte prezenţa în creaţie a celor mai mulţi şi mai conştienţi tineri compozitori. Vorbind în numele compozitorilor, membrii Comitetului Uniunii au afirmat hotărîrea acestora de a traduce în viaţă planul de creaţie al Uniunii, în colaborare cu Direcţia Muzicală din Ministerul Învăţămîntului şi Culturii.

In aceeaşi şedinţă — pentru a-şi putea îndeplini sarcinile sale de răspundere —, Comitetul Uniunii Compozitorilor a fost întărit cu un număr de membri din rîndul celor mai valoroşi compozitori. Cu forţe sporite, acest for de conducere va putea să-şi îndeplinească cu mai mult succes misiunea de organ de îndrumare a creaţiei şi acţiunilor culturale în Uniunea Compozitorilor.

Cu prilejul acestei şedinţe de lucru, Comitetul a luat de asemenea în dezbatere probleme de seamă ale gospodăririi Uniunii Compozitorilor. Analizînd aspectele organizatorice financiare în lumina expunerii tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej în faţa C.C. al P.M.R. din noiembrie 1958, Comitetul Uniunii Compozitorilor din R.P.R. a constatat că, datorită legiuirilor înţelepte date de regimul democrat-popular pentru stimularea creaţiei artistice, Uniunea Compozitorilor din R.P.R. a ajuns astăzi la un nivel de organizare şi dezvoltare materială, care-i permite — începînd cu anul 1959 — gospodărirea cu mijloace proprii. Răspunzînd cu entuziasm chemării Partidului de a realiza economii printr-o bună şi atentă chivernisire a fondurilor băneşti, Comitetul Uniunii în mod unanim a hotărît să renunţe la subvenţionarea activităţii Uniunii de către Stat, asumîndu-şi buna desfăşurare a acesteia prin autosusţinere, printr-o chibzuită organizare a treburilor sale administrative şi acţiunilor culturale.

In numele compozitorilor noştri, Comitetul îşi exprimă întreaga recunoştinţă către Partid şi Guvern, pentru sprijinul neprecupeţit de care Uniunea Compozitorilor a beneficiat de la înfiinţarea ei.

Luînd cuvîntul în dezbateri, membrii Comitetului au oferit concursul personal pentru îndeplinirea sarcinilor statutare, propunînd participarea voluntară a tuturor muzicienilor pentru dezvoltarea activităţii Uniunii în cele mai bune condiţii, cu o înţeleaptă folosire a posibilităţilor ei materiale, în spiritul economiei şi al bunei rînduieli.

Comitetul a chemat pe toţi compozitorii şi muzicologii să-şi sporească eforturile pentru înflorirea muzicii noastre noi, spre a face din ea un sprijin şi mai puternic al minunatei opere de construire a socialismului.

Inarmaţi cu preţioasa experienţă a P.C.U.S., concretizată în mod strălucit în documentele celui de-al XXI-lea Congres, studiind materialele acestui măreţ congres, compozitorii noştri îşi vor îmbogăţi şi îmbunătăţi munca de creaţie alături şi pentru harnicul nostru popor muncitor.

Compozitorii în mijlocul poporului

- Convorbire la redacţia noastră -

Red. :

— Cum aţi primit îndemnul partidului de a veni în mijlocul poporului pentru a-i cunoaşte viaţa, năzuinţele ?

COMPOZITORUL THEODOR BRATU :

— Cu sincer entuziasm şi cu tot atîta interes am primit îndemnul adresat de către Partid oamenilor de cultură, de a merge în mediul rural şi a contribui, fiecare după puterile sale, la munca de culturalizare ce se desfăşoară din ce în ce mai intens în lumea satelor noastre.

De aceea m-am grăbit să plec în cadrul primei serii de compozitori şi sînt hotărît ca, într-un viitor nu prea depărtat, să plec din nou. De altfel, atît originea mea cît şi prima profesie — de învăţător — mă leagă strîns de ţărănimea noastră muncitoare.

— Ce impresie v-a produs clocotitoarea viaţă de pe şantier ?

— Am fost pe unul dintre cele mai mari şantiere naţionale : Combinatul Borzeşti-Oneşti. Pot spune că am pătruns pentru prima oară în vîrtejul — ameţitor pentru mine — al unui şantier de asemenea proporţii.

Tabloul este impunător şi m-a impresionat din prima clipă : Pe ogoarele de pînă mai ieri, un adevărat puhoi de maşini şi utilaje de toate formele şi mărimile înotau prin glodul vîscos biruindu-l, ceas de ceas. Zidurile uriaşelor hale creşteau mereu năzuind spre steagurile înălţate de oameni pe turnurile de construcţie. Am avut totodată şi deosebita satisfacţie de a mă afla pe şantier în momentele cînd simţeai şi vedeai cum colosul industrial se ridică literalmente din noroi, răsărind parcă, asemenea unui pui de stejar, din pămînt şi tinzînd nestăvilit spre stele — un stejar care va fi însă de o mie de ori mai falnic decît falnicul stejar al lui Ştefan Vodă, din Borzeşti, pomenit în legendă.

Dar ceea ce m-a impresionat încă şi mai mult, ceea ce mi-a umplut inima de bucurie şi entuziasm, este încrederea adîncă pe care o citeai în ochii şi cuvintele oamenilor, încredere că în cîţiva ani, riguros număraţi, combinatul Borzeşti va fi o realitate ! Ei ştiau şi vedeau desigur în mintea lor cum va arăta oraşul şi combinatul, pentru că nimeni altul decît braţul lor de harnici constructori va săvîrşi această minune.

Şi încrederea aceasta neclintită în sărbătoarea de mîine, în izbînda deplină a muncii ţi-o insuflă şi ţie, cel venit doar să vezi şi să te minunezi. Este încrederea în victoria socialistă a poporului nostru.

Red. :

Care sînt datoriile compozitorilor noştri în ce priveşte repertoriul destinat satelor ?

COMPOZITORUL ANATOL ALBIN :

— Azi, cînd în viaţa satelor noastre se petrec atîtea schimbări adînci, cînd marea majoritate a ţăranilor noştri trec la o nouă formă de organizare a muncii lor, cînd starea materială a oamenilor de la sate, mereu înfloritoare, permite o frumoasă dezvoltare culturală, — nouă, compozitorilor, ne revin datorii de seamă. Ca să putem satisface cerinţele tot mai mari de cîntece multe şi bune, trebuie să cunoaştem în primul rînd viaţa, bucuriile, grijile şi preocupările de toate zilele ale celor cărora ne adresăm : dar nu din ziare şi din cărţi, ci mergînd la ei, trăind şi muncind cu ei împreună.

În timpul şederii mele la ţară am învăţat foarte multe lucruri care sper că îmi vor fi de mare folos. În legătură cu repertoriul satelor cred că nu greşesc, dacă afirm că compozitorii noştri sînt chemaţi să păşească pe un nou drum în creaţia cîntecelor de masă. În primul rînd, ei trebuie să reflecte în cîntece mai mult şi mai adînc viaţa nouă de la sate, să ajute ţărănimea muncitoare în strădania de a-şi făuri un nou mod de trai, mai fericit. Pentru aceasta se cere ca aceste cîntece să fie simple, calde, bazate pe intonaţia populară, mobilizatoare, uşor de intonat şi de reţinut, scrise pentru formaţii cu posibilităţi restrînse. Astfel de cîntece vor fi primite cu bucurie de către oamenii muncii de la sate.

Red. :

— Ce ne puteţi spune despre imboldul creator, despre înnoirea sufletească pe care vi le-au produs contactul cu satul nostru nou, colectivizat ?

COMPOZITORUL ŞTEFAN MANGOIANU :

— Mi-a fost dat şi mie, odinioară, să particip la munca cîmpului : orăşan adolescent, o cunoscusem doar din cărţi. Cu sapa în mînă am practicat-o, deci, nemijlocit. Pe propria mea piele am înţeles atunci însemnătatea legăturii între teorie şi practică. Astăzi, orăşan matur şi intelectual prin profesie, cunoscînd din literatură şi din filme lupta omului cu natura, mă întorc de la sat înnoit sufleteşte prin practica vie a acestei lupte, în plină istorie vie.

Mă învăţasem, în atelierul meu din oraş, să îndrăgesc străvechiul sat românesc resemnat în trecut să urce treptele civilizaţiei cu viteza melcului ; am învăţat acum să îndrăgesc cu atît mai mult satul nou, ridicat, capabil de progres rapid. Profilul aspru, milenar, al pămîntului dobrogean mi-a povestit la tot pasul despre perindarea generaţiilor ce i-au smuls, cu forţa, dreptul de a-şi împlînta în coasta dealurilor sale mormintele, vestigii ; cu atît mai mult mi-au vorbit acum despre înstăpînirea naturii de către om : îndiguirile ridicate voluntar de braţul ţăranilor, butucii de viţă selecţionată plantaţi cît vezi cu ochii pe dealurile catifelate, sau drumurile tăiate pe creastă de tractorul Kirov. Aşezările rurale vechi, încleştate în natura copleşitoare ce le înconjura, aveau o frumuseţe sălbatică, pitorească ; cu atît mai mult capătă astăzi — sporite de mîna colectivistului înfrăţită cu a muncitorului şi a inginerului — o frumuseţe mai umană, ce te exaltă. Astfel, mă întorc de la sat îmbogăţit sufleteşte.

În noapte, crugul constelaţiilor licărea din totdeauna peste aşezările omului, o dată cu stihia superstiţiei. Electrificarea aduce acum, mereu mai multă lumină la sate. Totuşi, de la ştiinţa electricităţii pînă la cunoaşterea bolţii cereşti şi a tainelor ei, este un drum lung pe care săteanul a început să păşească. Pentru a-l ajuta pe această cale, cît voi putea, modest — cu armoniile muzicii mele — va trebui să fac eu însumi eforturi. Cu acest imbold creator mă întorc acum de la sat.

Red. :

— Care sînt aspectele noi ale vieţii sociale şi spirituale ale oamenilor muncii pe care i-aţi reîntîlnit după un deceniu ?

COMPOZITORUL GHEORGHE BAZAVAN :

— Reintors după zece ani în orăşelul Zimnicea, am avut o mare şi plăcută surpriză.

Din tîrguşorul exploatat pe vremuri de samsarii cerealişti, ale căror tarabe erau instalate chiar în centrul localităţii — întreţinînd în permanenţă dezordine şi murdărie — a crescut astăzi un orăşel curat, cu străzi pavate, cu parc frumos în locul tarabelor, cu magazine de stat, restaurante şi cooperative instalate în localuri curate, spaţioase şi frumos amenajate, cu un cinematograf şi o casă de cultură nou construite, cu staţie de radioficare a cărei reţea alimentează peste 4.500 difuzoare. Aceste minunate realizări se datoresc oamenilor muncii din acest oraş, care, sub grija şi îndrumarea permanentă a Partidului şi Guvernului, au transformat şi se avîntă cu elan să transforme atît aspectul oraşului cît şi fondul sufletesc al locuitorilor.

Mi-am putut da seama de cîtă diferenţă este între oamenii pe care i-am cunoscut în anul 1948, cînd începuse să se apropie de preocupările cultural-artistice şi oamenii de azi, setoşi de cultură, avizi după spectacole frumoase, avîntaţi pe drumul culturii şi artei. Acest fapt s-a dovedit din plin cu ocazia unor festivaluri artistice pe care le-am organizat în timpul şederii mele în Zimnicea, la care participarea în masă a locuitorilor, a fost de-a dreptul uimitoare.

Am remarcat că masele de ţărani se îndreaptă tot mai hotărît pe făgaşul transformării socialiste a agriculturii, cînd s-au convins de rezultatele frumoase obţinute de către gospodăriile colective şi cooperativele cu rentă, în comparaţie cu gospodăriile individuale.

Cu ocazia acestor ieşiri la ţară, compozitorii, în afară de contribuţia ce o pot aduce la ridicarea culturală a satelor, au de învăţat multe lucruri folositoare pentru creaţia lor.

Spre exemplu, am putut constata, ascultînd mai multe coruri, atît în raionul Zimnicea cît şi — în vara trecută — în alte raioane din ţară, că în marea lor majoritate, cîntecele de masă create în ultima vreme, sînt scrise peste posibilităţile de execuţie ale corurilor săteşti, principalul motiv pentru care nu sînt cîntate.

Lipseşte cîntecul simplu, melodios, mobilizator, aranjat în forme accesibile unor formaţii corale reduse atît ca număr de membri cît şi din punct de vedere al calităţilor tehnice de execuţie.

În faţa compozitorilor stă marea sarcină de a crea cîntece legate de transformarea socialistă a agriculturii, a căror lipsă se simte puternic în repertoriile căminelor culturale de la sate.

La realizarea acestui gen de cîntece, compozitorii vor trebui să ţină seama — în mod special — de folosirea intonaţiilor în stil popular şi de aranjarea acestora în forme simple : două voci egale, trei voci mixte (sopran, alto, bărbaţi), voce cu cifraj de acordeon.

Astfel de cîntece aşteaptă coriştii ţărani, fiindcă le pot cînta cu uşurinţă, le sînt plăcute, iar ascultătorii de la sate le îmbrăţişează cu dragoste.

Red. :

— Care este raportul între transformarea vieţii sociale a satului pe care l-aţi vizitat şi progresul vieţii culturale ?

COMPOZITORUL CONSTANTIN PALADE :

— În satul Brăneşti, reşedinţă de raion, profilul problemelor materiale de bază este bine conturat, rezolvarea acestora se află într-un stadiu foarte înaintat. O mai mare atenţie asupra sarcinilor de gospodărie locală va face ca întreaga înfăţişare materială a satului să aibă un nivel şi mai ridicat.

Socializarea agriculturii, autoimpunerea, munca voluntară pentru şantierul Cernica sînt probleme fundamentale de care se preocupă organele locale — iar în sprijinul soluţionării lor munca culturală trebuie solicitată îndeaproape şi în mod susţinut, căci satul are frumoase posibilităţi pentru desfăşurarea acesteia.

ALFRED ALESSANDRESCU

In dimineaţa zilei de 18 februarie 1959 a încetat din viaţă, în plină putere creatoare, scumpul nostru tovarăş, dirijorul şi compozitorul Alfred Alessandrescu, maestru emerit al artei din R. P. Romînă, membru în Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor din R. P. Romînă, prim-dirijor al Orchestrei simfonice Radio şi al Teatrului de Operă şi Balet.

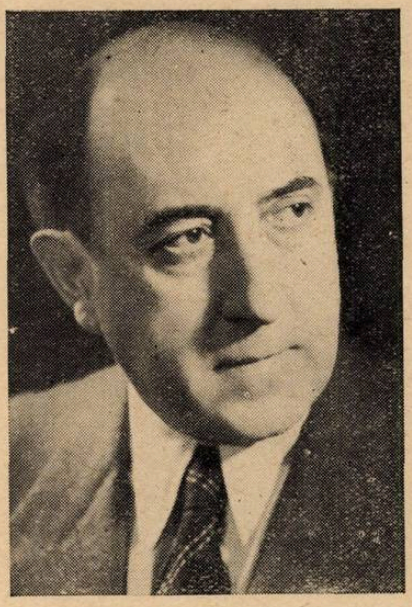
Născut la 14 august 1893, el s-a dedicat cu abnegaţie slujirii creaţiei şi vieţii muzicale din ţara noastră.

Încă de la începutul activităţii sale, Alfred Alessandrescu s-a afirmat cu compoziţii de valoare, printre care poeme simfonice, lucrări de muzică de cameră, instrumentală şi vocală, fiind distins cu Premiul I de compoziţie „George Enescu". Lucrările sale se caracterizează prin bogăţie şi expresivitate melodică, prin claritatea şi măestria formei.

Prim-dirijor al Operei şi al Orchestrei simfonice Radio, Alfred Alessandrescu a contribuit cu pasiune şi remarcabilă competenţă, timp de aproape 4 decenii, la prezentarea repertoriului universal şi romînesc în faţa cercurilor largi ale publicului.

Neuitate vor rămîne momentele în care Alfred Alessandrescu a colaborat, alături de George Enescu şi de alţi muzicieni, la strălucirea vieţii noastre muzicale din Capitală şi din alte oraşe ale ţării, purtînd renumele acesteia şi peste hotare.

Membru fondator al Societăţii compozitorilor romîni, Alfred Alessandrescu a contribuit alături de alţi muzicieni legaţi de popor, la înflorirea creaţiei şi vieţii muzicale într-o epocă în care dezvoltarea artei noastre întîmpina numeroase greutăţi din partea regimului trecut.



El a militat şi în domeniul criticii muzicale, prin cronici şi studii remarcabile, apărute în ţară şi peste hotare, prin care a făcut cunoscute izbînzile muzicii noastre.

După eliberarea patriei noastre, muzicianul s-a alăturat, încă din primii ani, cu hotărîre şi dragoste, eforturilor pentru dezvoltarea unei culturi noi legate de lupta şi aspiraţiile poporului nostru, înţelegînd că adevărata menire a intelectualului înaintat este aceea de a sluji poporul şi idealurile sale. El a devenit membru al Partidului Muncitoresc Romîn, străduindu-se prin întreaga sa activitate artistică şi obştească să facă faţă cu cinste acestei înalte răspunderi.

Membru al comitetului de conducere al Uniunii Compozitorilor din R. P. Romînă, Alfred Alessandrescu a activat neobosit în munca de îndrumare a creaţiei noastre muzicale. Ca prim-dirijor al Orchestrei Radio şi al Teatrului de Operă şi Balet, precum şi în concertele date cu Orchestra Filarmonicii „George Enescu", şi-a pus toată priceperea în interpretarea muzicii noi din patria noastră.

Pentru meritele sale deosebite, pentru activitatea sa pusă în slujba făuririi culturii noi, socialiste, Alfred Alessandrescu a fost distins cu titlul de Maestru emerit al artei din R. P. Romînă şi cu Ordinul Muncii.

Moartea lui Alfred Alessandrescu înseamnă pentru noi toţi o pierdere dureroasă. Figura sa luminoasă, de intelectual înaintat, legat de popor, va rămîne mereu vie în amintirea noastră.

Ministerul Învăţămîntului şi Culturii, Comitetul de Radiodifuziune şi Televiziune de pe lîngă Consiliul de Miniştri al R. P. Romîne, Uniunea Compozitorilor din R. P. Romînă, Teatrul de Operă şi Balet.

Red. :

— Cum se poate obţine un nou avînt în mişcarea muzicală de masă ?...

Răspuns :

— *Aici trebuie conjugate două probleme : a) înţelegerea deplină şi sprijinul organelor de conducere ; b) nivelul ideologic şi profesional al instructorilor de teatru, de brigăzi artistice, al directorilor de cămine şi de case raionale de creaţie populară etc.*

Oprindu-mă asupra punctului al doilea, vreau să subliniez că un instructor bun, cu nivel şi pricepere tehnică poate forma un colectiv artistic valoros în condiţii foarte bune. De nivelul său artistic depinde creşterea colectivului său, şi în mare măsură problema mult dezbătută a accesibilităţii creaţiei noi.

Cred că trebuie să se aibă în vedere faptul că învăţătorul este un element de bază în viaţa culturală a satului ; de aceea este necesar ca el să aibă cunoştinţe temeinice încă din şcolile pedagogice, cu scopul de a fi şi un bun instructor artistic în sat.

Constantin Brăiloiu

Sîmbătă 20 decembrie 1958 s-a stins din viaţă la Geneva marele folclorist romîn Constantin Brăiloiu.

S-a născut în Bucureşti la 13 august 1893. A studiat muzica în Austria, în Elveţia, apoi la Paris cu André Gédalge.

A funcţionat din 1923 ca profesor la Conservatorul din Bucureşti. În cadrul şcolii a organizat o discotecă pentru învăţămîntul istoriei muzicii şi a înfiinţat un curs de folclor muzical, la început facultativ.

A desfăşurat o largă activitate în slujba propăşirii muzicii romîneşti. A fost unul dintre principalii întemeietori ai Societăţii Compozitorilor Romîni (1920), pe care a condus-o în calitate de secretar general cu multă pricepere şi abnegaţie. Cu mijloace modeste, fără vreun sprijin oficial şi luptînd cu tot soiul de greutăţi, Societatea Compozitorilor Romîni a jucat un rol însemnat în promovarea creaţiei romîneşti, organizînd concerte şi tipărind o seamă de lucrări, cu precădere cele cu „caracter romînesc", conform îndrumărilor statutare. Militînd pentru o artă originală, crescută organic din creaţia artistică a poporului nostru, Constantin Brăiloiu a pus bazele unei întinse acţiuni de culegere a folclorului, mai întîi prin instituirea unui premiu menit să stimuleze colecţionarea muzicii populare (1925), iar apoi prin fondarea unui centru de cercetări riguros ştiinţifice (1928). Sub conducerea sa, Arhiva de Folclor a Societăţii Compozitorilor Romîni, printr-o muncă de teren susţinută şi plină de elan, a ajuns, în preajma izbucnirii ultimului război, unul din cele mai însemnate fonduri de muzică populară din lume, atît prin bogăţia colecţiilor ei cît şi prin aplicarea unei înaintate metode de cercetare, socotită de către cercurile de specialitate de peste hotare „pildă de seriozitate şi metodă", „riguros ştiinţifică" şi recomandată „să se răspîndească printre toţi muzicologii Universului",... „şi să le inspire dorinţa de a culege şi de a ordona în acelaşi chip comorile trecutului". Marele muzician maghiar Béla Bartók, după ce utilizează într-o importantă scriere a sa ca „motto" un pasaj din *Schiţa unei metode de folclor muzical* de C. Brăiloiu, citează pagini întregi din lucrările folcloristului romîn. La capătul unui lung citat, Bartók observă următoarele în legătură cu felul în care culegea folclorul Brăiloiu: „Din acest citat putem vedea limpede cu cîte infinite amănunte — care pot face de ruşine temeinicia şi pedanteria operelor celui mai migălos savant german — poate fi făcută descrierea unei datine populare".

Institutul de Folclor, realizare a regimului nostru de democraţie populară, duce mai departe, cu mijloace sporite, acţiunea începută de Constantin Brăiloiu acum trei decenii.

Constantin Brăiloiu a popularizat roadele cercetărilor sale prin numeroase comunicări şi conferinţe, în ţară şi peste hotare: conferinţe şi prelegeri la Sorbona (Paris), cursuri la universităţile din Bâle şi Fribourg, precum şi la conservatorul din Lausanne; comunicări la congrese (Praga, Paris, Londra, Köln etc); comunicări la Societatea Franceză de Muzicologie din Paris şi la Societatea Etnografică Maghiară din Budapesta; conferinţe la Praga, Bratislava, Geneva, Berna etc. A colaborat la numeroase publicaţii de specialitate din ţară şi din străinătate.

La propunerea sa au luat fiinţă la Geneva Arhivele Internaţionale de Muzică Populară, cu a căror organizare a fost însărcinat. Consilier al Muzeului şi Institutului de Etnografie din Geneva, ataşat pe lîngă Departamentul de Etnologie Muzicală al Muzeului Omului din Paris şi director al Centrului Naţional de Cercetări Ştiinţifice din Franţa, Constantin Brăi-

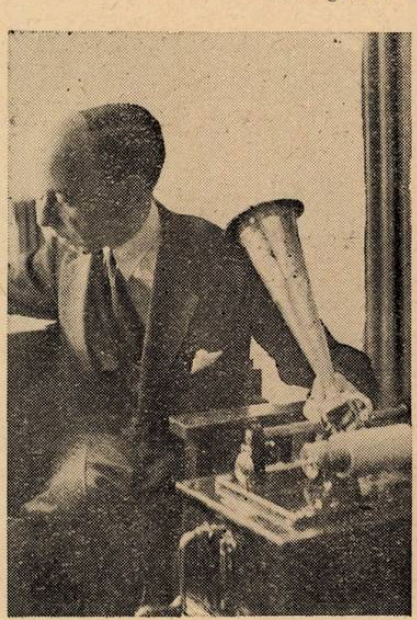
loiu a fost solicitat de U.N.E.S.C.O. să alcătuiască o colecție universală de folclor pe discuri. A pregătit pentru tipar marea colecție postumă de folclor romînesc a lui Béla Bartók, de care l-a legat o caldă prietenie.

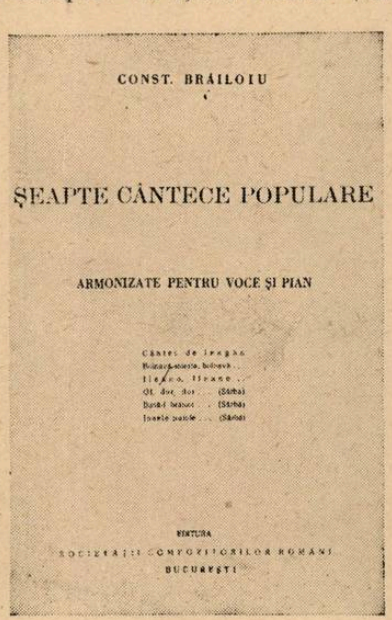
De pe urma sa ne-au rămas o seamă de valoroase lucrări, dintre care amintim compozițiile muzicale : *Trois poèmes arabes,* pentru voce, pian, vioară și violoncel, Paris 1914, *Deux petits poèmes de Jean Moréas,* pentru voce și pian, Berna 1917, *Patru cîntece populare,* armonizate pentru voce și pian, București 1928, *Spitalul amorului,* melodii populare culese de Anton Pann, armonizate pentru voce și pian, București 1933, *Șapte cîntece populare,* pentru voce și pian, București 1939 și *Cinci cîntece de leagăn,* pentru voce și cvintet de coarde, București 1939 ; lucrări de muzicologie și folclor : *Esquisse d'une mèthode de folklore musical,* Paris 1931 și versiunea romînească a acestei scrieri : *Arhiva de Folklore a Soc. Compozitorilor Romîni,* București 1931, *Despre bocetul din Drăguș,* București 1932, *Patru muzicanți francezi,* București 1935, *Bocete din Oaș,* București 1938, *La musique populaire roumaine,* București 1940, *Sur une ballade roumaine,* Geneva 1946, *Le folklore musical,* Zürich, *Le rythme aksak,* Abbeville 1952, *Sur une mélodie russe,* Paris 1953, *Le giusto syllabique,* Barcelona 1954, *Le vers populaire roumain chanté,* Paris 1954, *Un problème de tonalité, Le métabole pentatonique,* Paris 1955, *La rythmique enfantine,* Paris 1956, *Péntatonismes chez Debussy,* Budapesta 1956 și multe altele.

În ultimii ani ai vieții sale, Constantin Brăiloiu a ținut vii legături cu țara. Institutul de Folclor i-a trimis regulat tipăriturile sale, pentru care dînsul a avut, în repetate rînduri cuvinte de caldă prețuire, bunăoară în recenziile publicate în „Revue de Musicologie" despre lucrarea *Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara* de Emilia Comișel (1956) și despre *Vioara ca instrument muzical popular* de Tiberiu Alexandru (1958). La rîndul său, Constantin Brăiloiu a trimis bibliotecii Institutului de Folclor din scrierile sale. A întreținut, totodată, o vie corespondență cu muzicologi și folcloriști romîni, cerînd felurite informații și materiale necesare lucrărilor sale și împărtășind cu generozitate din roadele activității sale științifice.

Moartea lui Constantin Brăiloiu a stîrnit un puternic ecou în toate cercurile de specialitate din lume. Într-un articol scris de cunoscutul muzicolog francez Emile Vuillermoz citim: „Constantin Brăiloiu a murit ! Această tristă veste va lăsa nepăsător pe omul de pe stradă : ea va pricinui istoricilor muzicii o adîncă durere și va avea, în toată Europa, un răsunet considerabil. Muzicologia și știința folclorului pierd, cu siguranță, în acest eminent artist

Fotografia din stînga : *În „Arhiva de Folclor" a „Societății Compozitorilor Romîni", transcriind cîntece populare înregistrate pe cilindru de fonograf.*
Fotografia din dreapta : *În „Țara Oltului" (raionul Făgăraș).*





Cu fonograful în comuna Fundu Moldovei, reg. Suceava

Notînd bocete în „Țara Oltului" (raionul Făgăraș)

romîn un animator de neînlocuit, deoarece ele nu vor regăsi vreodată un muzician de această categorie posedînd o asemenea cultură științifică, un astfel de spirit de metodă și organizare și o atare experiență practică a cercetării cîntecului popular cules de la izvoarele sale... O emoragie cerebrală l-a doborît în etate de 65 de ani, sărăcind muzica de un ins excepțional, care lasă în urma lui prieteni nemîngîiați și lucrări de truditor, care vor face să devină, mai tîrziu, strălucitor și celebru numele acestui om modest, a cărui viață a fost o pildă de neuitat de renunțare, de simplicitate și de dezinteresare". Iar compozitorul Marcel Mihalovici scria din capitala Franței următoarele : „Un mare om s-a dus cu Brăiloiu, unul dintre puținii oameni care fac excepție de la axioma — nimeni nu este de neînlocuit — căci el va fi într-adevăr, într-adevăr de neînlocuit. Lipatti, Enescu, Brăiloiu — cît gol lasă aceste dispariții în muzica romînească, și în toată muzica !... De la el rămîne opera sa, marea sa operă folcloristică, această operă care a uimit lumea științifică din toate țările. Dar el, atît de spiritual, atît de inteligent, atît de cultivat, atît de erudit, atît de plin de viață, el nu mai este... Durerea mea, a noastră a tuturora este copleșitoare. Cu toții sîntem nemîngîiați".

Prin moartea timpurie a lui Constantin Brăiloiu, folcloristica romînească și cea internațională a pierdut pe unul dintre cei mai de seamă oameni de știință pe care i-a avut vreodată.

PAUL CONSTANTINESCU
SABIN DRAGOI
ION DUMITRESCU
MIHAIL JORA
ZENO VANCEA
TIBERIU ALEXANDRU

În amintirea lui Theodor Rogalski*)

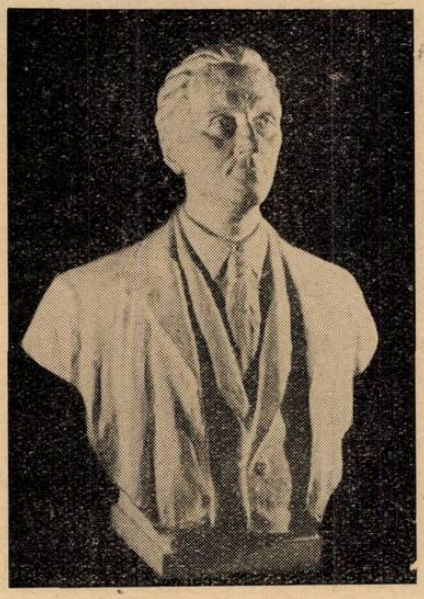
de ION DUMITRESCU

Acum cinci ani, în 1954, murea în Elveţia, în floarea vîrstei, mistuit de boală, muzicianul romîn Theodor Rogalski.

Plecase acolo în speranţa unei însănătoşiri. Ne-am întristat atunci adînc, şi ne întristăm ori de cîte ori ne amintim de această mare pierdere a muzicii noastre.

Şi din recunoştinţa pe care i-o purtăm cu toţii pentru activitatea sa neobosită pe tărîmul muzicii romîneşti, presărăm şi de astă dată florile aducerii aminte peste mormîntul său.

Rogalski a fost un artist popular binecunoscut şi îndrăgit de marile mase din ţara noastră.



Bust de I. Jalea aflat la Uniunea Compozitorilor

Tinereţea lui de muzician s-a împletit zi de zi cu începuturile şi dezvoltarea Radiodifuziunii noastre. Prim-dirijor permanent al Orchestrei Simfonice, al cărei fondator a fost, apoi director muzical, timp îndelungat el a dăruit acestei instituţii cei mai frumoşi ani ai vieţii lui, cu elanurile, cu forţa şi generozitatea tinereţii.

Theodor Rogalski şi-a pus tot talentul şi energia sa în slujba popularizării muzicii bune în ţara noastră, acordînd conştient, întotdeauna şi de la început, un loc important muzicii romîneşti în concertele dirijate de el.

Primii ascultători — la început puţini la număr — şi apoi cei foarte mulţi de mai tîrziu, se obişnuiseră cu prezenţa lui Rogalski în cadrul emisiunilor muzicale, aşa cum se obişnuiseră să asculte muzica.

Pînă în cele mai îndepărtate colţuri din ţară şi peste hotare, numele lui Theodor Rogalski însoţea aproape fiecare program de muzică simfonică şi primă audiţie de muzică romînească.

Dragostea, atenţia, răbdarea şi pasiunea pe care le-a închinat în tot acest timp lucrărilor compozitorilor noştri, au rămas neşterse în inimile tuturor.

Mi-aduc aminte exact de acum 20 de ani... Terminasem Conservatorul. Eram tînăr, timid şi... compozitor.

Prima mea suită Simfonică fusese scrisă cu greutăţile şi sfiala, dar şi cu speranţele şi încrederea pe care le încearcă deopotrivă orice începător. Muncisem zile şi nopţi să copiez materialul de orchestră şi, cu partitura sub braţ, începusem colinda pe la porţile celor ce le sta în putere s-o cînte.

Cînd am ajuns la Rogalski, am terminat turneul. A răsfoit cu interes paginile caligrafiate mărunt, a fixat programarea şi m-a poftit la repetiţii.

Peste cîteva zile mă ţineam fericit lîngă pupitrul din faţa aceleiaşi orchestre unde stau în clipa de faţă şi parcă aud cum îmi bătea inima. Dar vai, necaz! De la primele măsuri orchestra s-a poticnit, s-a învălmăşit şi, cu toată bunăvoinţa dirijorului şi a instrumentiştilor, n-a mai fost posibil să continuăm repetiţia. Se întîmplase că nu învăţasem încă meşteşugul de a copia părţile de orchestră după toate regulile lui meticuloase. Eram desperat. Nu vedeam nici o ieşire din impas. Calm, Rogalski mi-a spus: „Vino mîine" — şi a doua zi lucrurile au mers strună. Toată noaptea el corectase şi pusese în ordine materialul. Aceasta este una din primele lecţii de omenie pe care le-am primit în viaţa mea şi pe care n-am uitat-o şi nu voi uita-o niciodată.

Theodor Rogalski a fost un muzician iubit de colaboratori, de colegi şi de toată lumea, pentru că la rîndul său iubea oamenii, îşi iubea meseria, muncea fără preget şi fără pretenţii, era blînd, calm şi plin de umor. Nu se abătea niciodată de la aceste principii ale firii lui. De cîte ori nu l-am văzut rezolvînd cele mai dificile situaţii cu o glumă bună!

* Cuvînt rostit la deschiderea concertului comemorativ din 29 ian. a.c. la Ateneul R.P.R.

Ion Dumitrescu, rostindu-și cuvîntul

Cornelia Gavrilescu și Valentin Teodorian în timpul concertului

Dirijorul orchestrei Simfonice — Theodor Rogalski a fost unul dintre cei mai activi și mai hotărîți susținători ai muzicii românești, într-o perioadă cînd aceasta avea nevoie din partea slujitorilor ei, de competință, energie și abnegație. El le-a avut pe toate și le-a dăruit cu prisosință muzicii noastre. Cei mai mulți dintre compozitorii noștri îi datorează primele audiții ale lucrărilor lor.

Moartea l-a surprins ca dirijor permanent al primei Orchestre Simfonice din țară — Filarmonica „George Enescu" — în plină desfășurare a forțelor sale puse în slujba muzicii românești.

*

Compozitorul Rogalski a lăsat un număr restrîns de lucrări, tocmai pentru că viața lui — și așa destul de scurtă — și-a închinat-o deopotrivă și cu același entuziasm profesiunii de dirijor, orchestrator de mare îndemînare, corepetitor de operă, acompaniator de o muzicalitate desăvîrșită, secretar al Societății Compozitorilor, profesor de orchestră și orchestrație la Conservator și activist în cadrul Radiodifuziunii și al Sfatului Popular al Capitalei.

Lista lucrărilor sale cuprinde : un cvartet de coarde, distins cu premiul I George Enescu ; două Schițe simfonice ; două Dansuri românești pentru orchestră mică ; două Capricii pentru orchestră ; trei Dansuri simfonice românești ; trei Balade pentru voce și orchestră ; Cîntece și multe, foarte multe orchestrații de lucrări clasice și românești, vechi și noi, lucrate cu gust, personalitate și înaltă măiestrie.

Studiile muzicale temeinice, începute în țară cu Alfonso Castaldi, continuate apoi la Lipsca și la Paris cu Vincent d'Indy și cu Ravel, constituind baza sănătoasă a profesiunii sale de muzician complex, i-au permis să se realizeze pe plan superior.

Mediul plin de frămîntări, contraziceri și influențe de tot felul în care și-a trăit tinerețea și o parte din viață, nu a reușit să-l rătăcească de la drumul mare al muzicii românești.

Toate compozițiile lui poartă în ele optimismul, umorul și vibrația caldă a sufletului său, precum și legătura strînsă cu muzica noastră populară.

Rogalski rămîne — în ansamblul creației noastre muzicale contemporane — artistul înzestrat cu o viziune înaltă, nouă, limpede și personală a artei sale, pe care o exprimă cu un meșteșug modern.

Prin activitatea multiplă și în plină dezvoltare a maturității sale artistice, dusă în ultimii ani ai vieții, Rogalski se înscrie între muzicienii conștienți, artiști cetățeni și activiști pasionați pentru ridicarea maselor de oameni ai muncii în țara noastră spre frumusețile negrăite ale artei muzicale.

În momentul cînd Statul nostru democrat popular a înființat orchestre simfonice în toate colțurile țării, a găsit în Rogalski unul dintre cei mai harnici susținători. Colinda fără preget orășelele, instruind cu răbdarea lui proverbială și competința lui deosebită oamenii, ridicînd nivelul tinerelor formații.

Pentru aceasta, cinstirea care i se acordă azi este împlinită cu grijă, atenție și entuziasm, iar recunoștința la care are dreptul este păstrată treaz și pentru totdeauna în inimile noastre ale tuturor.

Radiodifuziunea, împreună cu Ministerul Învățămîntului și Culturii și Uniunea Compozitorilor, au luat inițiativa organizării acestui concert, reamintind țării și străinătății numele atît de popular al lui Theodor Rogalski.

Aceasta constituie una din multiplele dovezi despre felul cum poporul nostru cinstește astăzi pe cei mai buni fii ai săi.

Concert comemorativ

Ne-am întîlnit la concertul festiv din seara de 29 ianuarie a. c., închinat memoriei marelui artist — concert care a unit interpreţii şi publicul auditor într-o atmosferă de caldă evocare a muzicianului dispărut, cu unele din cele mai reprezentative lucrări ale sale.

Momentul, am putea spune, de reculegere l-a constituit Oda „In amintirea unui artist" de Ludovic Feldman, lucrare în care autorul dă glas cu sobrietate şi multă interiorizare, amintirii muzicianului Rogalski.

Adevărate modele ale genului, cele două tripticuri vocal-simfonice de inspiraţie folclorică, Trei cîntece pentru soprană şi orchestră (1933) şi Trei balade pentru tenor şi orchestră (1940), au dezvăluit adînca înţelegere şi cunoaştere de către compozitor a ceea ce este propriu cîntecului nostru popular.

Atmosfera celor „Trei balade" — Iancu Jianu, Toma Alimoş, Mihu copilu — ne-a transpus în lumea creaţiei populare, atît de bine redată — melodiile simple, calde şi clare găsindu-şi o îngemînare perfectă cu tratarea orchestrală expresivă şi discretă.

Armonizarea interesantă şi orchestraţia foarte colorată a „Horei Ciciului" şi mai cu seamă a „Lăzărelului" nu atenuează prospeţimea şi autenticitatea melodiei, ci dimpotrivă o valorifică. Salcia, ultima piesă a tripticului, lucrare de inspiraţie proprie emoţionează adînc.

Desăvîrşita artă de orchestrator a lui Rogalski a putut fi apreciată în suita Carnavalul de Schumann. Transpunerea în orchestră a unor miniaturi scrise atît de pianistic — fără să altereze nimic din savoarea, plasticitatea şi fineţea lor — implică desigur o cunoaştere deplină a meşteşugului, pe de altă parte, capacitatea de evocare a spiritului schumannian vădeşte marea sensibilitate a artistului Theodor Rogalski.

Faptul că cele Trei dansuri pentru orchestră simfonică, atît de cunoscute publicului, prin fiecare audiţie ne cuceresc tot mai mult, e dovada grăitoare a valorii şi autenticităţii lor.

Dirijorul Emanoil Elenescu, Orchestra Radio, soliştii Valentin Teodorian şi Cornelia Gavrilescu au tălmăcit cu căldură şi înţelegere mesajul artistic al compozitorului.

FELICIA DONCEANU

Conferinţa consiliului internaţional de muzică populară

La Ministerul Invăţămîntului şi Culturii a avut loc recent o şedinţă în legătură cu organizarea în ţara noastră, în vara acestui an, a celei de a 12-a conferinţe a Consiliului internaţional de muzică populară, unul dintre organismele specializate ale U.N.E.S.C.O.

După o scurtă prezentare a activităţii Consiliului internaţional de muzică populară, creat în anul 1947, tov. Virgil Florea, director general al artelor din Ministerul Invăţămîntului şi Culturii, a arătat că cea de a 12-a conferinţă va avea loc la Sinaia între 12—17 august, sub auspiciile Institutului de folclor din R. P. Romînă şi a comisiei naţionale a R. P. R. pentru U.N.E.S.C.O.

Pe ordinea de zi: „Legătura dintre muzică şi text în cîntecul popular", „Legătura dintre mişcare, muzică şi text în dansul popular", „Probleme de cercetare a instrumentelor populare", „Tradiţie şi inovaţie în folclorul muzical contemporan" şi „Analiza stilurilor vocale şi instrumentale".

In continuare a fost anunţată crearea unui Comitet naţional romîn pentru organizarea conferinţei. Preşedinte al comitetului a fost ales acad. Iorgu Iordan, vicepreşedinte al Academiei R. P. Romîne şi vicepreşedinte al comisiei naţionale a R. P. R. pentru U.N.E.S.C.O. Mulţumind pentru cinstea acordată, acad. Iorgu Iordan a arătat că organizarea în ţara noastră a conferinţei ilustrează deosebita dezvoltare a activităţii folcloristice în ţara noastră în anii regimului democrat-popular şi larga preţuire de care se bucură folclorul nostru peste hotare.

Concurs de cîntece despre şi pentru tineret în cinstea celui de al VII-lea Festival Mondial al tineretului şi studenţilor şi a celei de a 15-a aniversări a eliberării patriei noastre

In cinstea celui de al VII-lea Festival Mondial al Tineretului şi Studenţilor, pentru pace şi prietenie, care va avea loc la Viena în vara acestui an şi în cinstea celei de a 15-a aniversări a eliberării patriei noastre, Comitetul Central al Uniunii Tineretului Muncitor, Ministerul Invăţămîntului şi Culturii, Uniunea Asociaţiilor Studenţeşti din R. P. R. şi Uniunea Compozitorilor din R. P. R. organizează un concurs de creaţie de cîntece, despre şi pentru tineret, la care pot participa compozitorii profesionişti şi amatori, indiferent de vîrstă.

Aceste cîntece vor trebui să redea viaţa nouă a tineretului patriei noastre, optimismul, dragostea de viaţă, setea de învăţătură, hotărîrea sa de a-şi da întreaga contribuţie la înflorirea şi apărarea patriei socialiste, participarea entuziastă a tineretului în brigăzile utemiste de muncă patriotică pe şantierele construcţiei socialiste, lupta tineretului lumii pentru solidaritate, pace şi prietenie.

Forma de prezentare a lucrărilor poate fi: voce-pian, cor, cu sau fără acompaniament, cu sau fără solist.

Se vor prezenta numai lucrări inedite. Nu se vor lua în consideraţie lucrări tipărite, difuzate sau prezentate la alte concursuri.

Partiturile, purtînd un motto, vor fi trimise pe adresa: Uniunea Compozitorilor din R. P. R., Calea Victoriei nr. 141, Bucureşti, cu menţiunea „pentru concurs". Totodată, concurenţii vor depune în plicuri închise numele şi pronumele, adresa şi titlul lucrării.

Vor fi decernate următoarele premii:

Premiul	I	Lei	3.000	pt.	muzică	şi lei	2.000	pt. text
„	II	„	2.500	„	„	„ „	1.500	„ „
2 premii	III a	„	1.000	„	„	şi a „	700	„ „
5 menţiuni	a	„	500	„	„	„ „ „	500	„ „

Termenul de predare a lucrărilor este 1 aprilie a. c.

Pentru examinarea lucrărilor prezentate la concurs se va institui un juriu din care vor face parte personalităţi de seamă ale vieţii noastre muzicale.

Lucrările respinse nu vor fi restituite.

Cîntec de viață nouă

Ioan D. Chirescu

...Au pornit ale lumii popoare
Pentru pace să lupte-ndîrjit
Cîntul lor se ridică spre soare
Glasul lor tot mai dîrz l-au unit.

Nu mai vrem iar război și robie
Nu mai vrem să trăim hăituiți
Viața noastră mai plină să fie
Muncitori să luptăm strîns uniți...

Aceste versuri care exprimă aspirațiile cele mai înalte ale oamenilor de bine de pretutindeni, purtate de o melodie viguroasă și energică, au străbătut țara în lung și-n lat, devenind dragi și apropiate tuturora. Iată tremenii unei definiții a cîntecului de masă. El este ca un stindard purtat cu înflăcărare de întregul popor. Măiestria artistică și înalta conștiință patriotică îl învestesc cu acea forță mobilizatoare prin care el acționează nemijlocit asupra maselor.

Slujind aceeași temă a păcii, I. D. Chirescu compune, în cinstea Festivalului Mondial al Tineretului și Studenților din București, 1953, cîntecul „Sub al păcii stindard" pe versurile Mariei Banuș. Melodia simplă și captivantă a acestui cîntec a fost, încă din prima zi a Festivalului, îndrăgită de tinerii veniți din toate colțurile lumii să-și afirme dorința fierbinte de pace și prietenie. Cîntecul s-a răspîndit repede pe tot cuprinsul țării, întărind conștiința maselor pentru cauza păcii. Iată scopul principal al cîntecului de masă, care se impune de la sine, în chip firesc. Aceasta s-a realizat printr-o strînsă legătură între text și muzică, prin căldura sufletească a autorilor, prin folosirea unor mijloace de expresie simple și directe, — trăsături pe care ne propunem să le analizăm în cele ce urmează.

Există două perioade distincte în creația lui I. D. Chirescu. În prima perioadă, cea dinainte de 23 August, compozitorul cîntă iubirea și dorul de satul natal („Dor de sat", „Satul meu cu rod bogat", „Sătucul meu"), frumusețile naturii („Primăvara ne-a sosit", „Lunca mea"), sau închină imn de slavă tineretului („Răsună codrul", „Zorii dimineții") ; el zugrăvește cu plasticitate sentimentele de dragoste și dor care îl mistuie pe fiul aflat în primejdia războiului, departe de ai săi, ca în cîntecul „Mama". Tot de atunci datează armonizarea unor colinde și melodii populare.

Atitudinea sa față de viață, în această perioadă este, în genere, contemplativă. Totuși, unele lucrări și-au cîștigat o mare popularitate datorită tocmai legăturii lor directe cu realitatea. Spre exemplu, cîntecul „Mama" a răsărit spontan din imaginația creatoare a compozitorului, pe cînd se găsea laolaltă cu tovarășii săi de luptă, în tranșee, sub amenințarea morții. Era în timpul războiului din 1916—1918, cînd țara noastră gemea cotropită de agresori. Pe frontul din Moldova, într-un moment de acalmie, ostașii se adunaseră în jurul unui ziar, „Dorul recrutului". Versurile unui anume G. Rotică publicate în această gazetă de front au făcut să tresară adînc simțirea compozitorului și astfel cîntecul a luat naștere chiar acolo în tranșee, cuprinzînd cu o forță răscolitoare, întreaga masă a soldaților. Faptul se explică prin aceea că melodia sinceră, vibrantă, izvorîtă dintr-o emoție puternică și adresîndu-se unei categorii de oameni uniți, la un moment dat — printr-o comuniune de sentimente și năzuințe — capătă astfel capacitatea de a convinge. Am descris împrejurările în care compozitorul a creat unul din cele mai bune cîntece ale sale, din care se relevă un adînc umanism, trăsătură ce se va accentua mai puternic în perioada după 23 August.

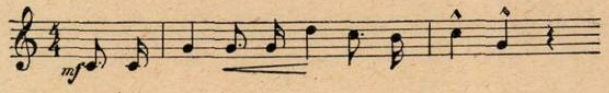
În prelucrarea cîntecelor de stea și a colindelor, preluate din gura copiilor, se vădește o perfectă cunoaștere a posibilităților corului, cum și priceperea de a folosi mijloacele de expresie cele mai potrivite caracterului piesei.

Creația lui I. D. Chirescu dinainte de 23 August este puternic influențată de muzica populară și de cîntecul psaltic. Melodica folosită de

compozitor în această perioadă este exprimată în forme din cele mai simple. In armonizarea corală el aplică sistemul clasic funcțional, pe care tinde a-l adecva din ce în ce mai mult, caracterului specific, al melodiei noastre. În general există o strînsă legătură între muzică și text, în cîntecele acestei perioade.

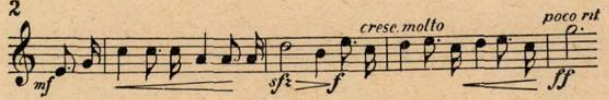
După 23 August, în creația lui I. D. Chirescu se produce o cotitură substanțială, caracterizată în primul rînd prin îmbrățișarea tematicii vieții noi. Deși anumite trăsături ale modului de realizare rămîn în general aceleași, afirmîndu-se drept constante ale personalității compozitorului, muzica sa este însuflețită de un nou tonus ; o nouă intervalică pătrunde în melodia sa o dată cu abordarea cîntecului de masă-manifest. Așa este de exemplu „Cîntecul partizanilor păcii" pe versuri de Emil Gonciu. Melodia se compune dintr-un motiv inițial, construit din două cvinte care se succed — tonică, dominantă, dominanta dominantei — ca un semnal de chemare, exprimînd, într-un chip luminos, ideea ridicării popoarelor lumii la lupta pentru pace.

1



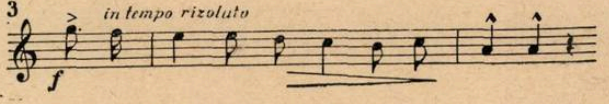
Urmează un al treilea motiv — o secvență ascendentă care conduce linia melodică spre un punct culminant — corespunzînd sensului poetic al versului : Cîntul lor se ridică spre soare /Glasul lor tot mai dîrz l-au unit/ :

2



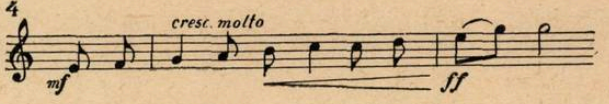
Refrenul se bazează de asemenea pe două motive, strîns înrudite între ele, primul descendent :

3



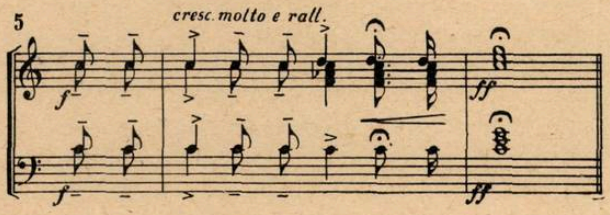
al doilea ascendent :

4



Finalul — unison pe tonică — amplificat prin armonia treptei a doua din Do major— minor și sfîrșind prin acordul de tonică dublat în întregime, exultă prin forță și hotărîre :

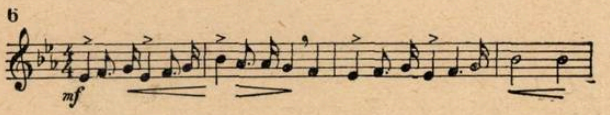
5



Este de remarcat folosirea unisonului în primele patru măsuri (procedeu întîlnit deseori în lucrările sale), mijloc prin care compozitorul reușește să creeze o impresie de forță și măreție.

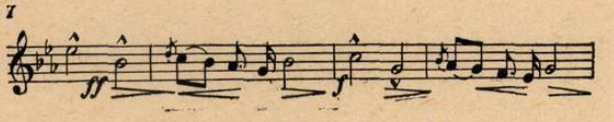
O dată cu analiza melodică am arătat și legătura strînsă ce există între muzică și text. Un alt exemplu reușit în acest sens ni-l oferă cîntecul „Sub al păcii stindard". Conștiința solidarității tineretului din lumea întreagă este exprimată prin versurile : Tineri, noi sîntem puternic uniți /Nimic nu ne poate desface/. Imaginea muzicală este deosebit de plastic realizată prin scandarea unei melodii pe treptele cuprinse între tonica și dominanta tonalității Mi bemol major :

6



Hotărîrea nestrămutată de a apăra pacea se afirmă prin reluarea aceluiași motiv, pe dominantă, cu intensitate mărită și în continuă creștere către refren, în care frumoasa imagine a stindardului păcii, care fîlfîie deasupra mulțimilor, este redată printr-un motiv larg și generos, în care predomină doimea :

7



Armonizarea este realizată astfel încît lasă melodia să sune în toată plinătatea ei. Unisonul aduce și aici o creștere expresivă. Ritmul de marș este de asemenea inclus organic în caracterul bucății.

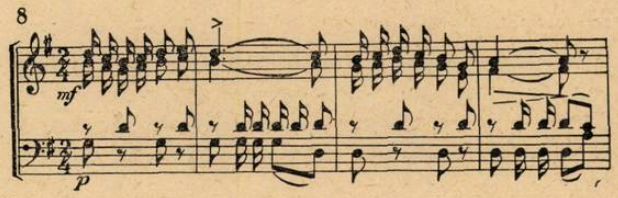
Alte cîntece foarte reușite, în ce privește fuziunea muzicii cu textul, sînt :

— „Măreț pămînt al patriei iubite" pe versuri de Eugen Frunză, în care patriotismul înflăcărat este exprimat printr-o melodie clară și energică. Acest material melodic, ca și cel din „Cîntecul partizanilor păcii" și „Sub al păcii

stîndard", rezultă din îmbinarea stilului clasicilor noştri cu cel al cîntecului vechi revoluţionar romînesc.

— „Hora lui 1 Mai", pe versuri de Titel Constantinescu, în care imaginea Zilei Internaţionale a Muncii este reprezentată printr-o melodie simplă, ce se exprimă în grai popular (versurile sînt de asemenea în stil popular), cîntată de sopran şi altist în terţe; vocile grave îi imprimă ritmul săltăreţ de horă prin folosirea contratimpului:

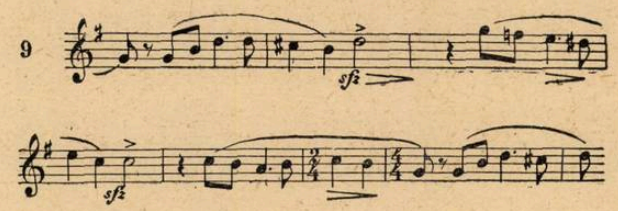
8



— „Pomul libertăţii", pe versuri de Demostene Botez, cîntă ziua eliberării. Este de asemenea un model de exprimare simplă şi sinceră a unui conţinut bogat în imagini sugestive.

— „Cîntă frate" — versuri de Mihnea Gheorghiu, slăvind măreţele înfăptuiri de azi, începe printr-un motiv caracteristic, modal (lidic cu treapta a II-a urcată), apoi pe o dublă pedală în bas, se întreţese, într-o frumoasă lucrătură contrapunctică, o melodie modală cu iz popular.

9



Derivată din acest motiv, melodia refrenului, ce este prezentată într-un ritm vioi de horă, degajă un optimism cuceritor.

— „Cîntecul prieteniei" — text de Eugen Jebeleanu, ilustrează una din temele majore ale creaţiei lui I. D. Chirescu. Melodia este tot de esenţă populară. Interesantă este aici îmbinarea stilului armonic cu cel contrapunctic, care predomină în refren (scris în canon).

— Acelaşi procedeu de îmbinare a mijloacelor contrapunctice cu cele armonice — aşa cum, într-o scrisoare, îl sfătuia să facă maestrul şi prietenul său D. G. Kiriac — este folosit de compozitor, pe o sprintenă şi frumoasă melodie în stil popular, în cîntecul „Mare bucurie-n ţară" — textul de Dumitru Corbea — care abordează tema luptei de clasă la sate.

— „Năvălesc holde în pîrg" — text de Petru Sălcudeanu, ne redă, printr-o melodie însorită şi jucăuşă, imaginea holdelor bogate.

— „Tractoristul", pe text de Dumitru Corbea, este un cîntec liric ce degajă multă voie bună, realizat cu aceeaşi economie de mijloace care caracterizează pe compozitor. În acest cîntec este folosit ritmul dansului Geamparalele, din regiunea de sud a ţării (lîngă Dunăre).

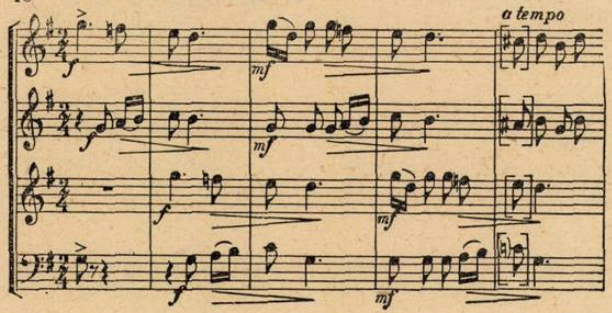
În unele lucrări nu aflăm aceeaşi legătură organică, desăvîrşită între muzică şi text, sau între melodie şi tratarea ei corală. Am cita în acest sens cîntecul de origine populară „Rodica" pe versuri de V. Alecsandri, al cărui caracter monodic nu necesită, credem, o armonizare de tipul corului mixt pe patru voci, care răpeşte melodiei savoarea şi prospeţimea.

Vorbind despre sistemul armonic folosit de compozitor, trebuie să remarcăm că în timp ce alţi maeştri ai corului, şi în special D. G. Kiriac, sînt preocupaţi de găsirea unei armonizări modale, I. D. Chirescu păstrează în genere un sistem clasic tonal, pe care grefează cu ingeniozitate melodica de structură populară.

Pe I. D. Chirescu îl preocupă, în primul rînd, construcţia orizontală, el urmăreşte să obţină totdeauna o linie melodică cît mai bună în mersul fiecărei voci. Aspectul vertical se află pe plan secundar; aşa se explică faptul că uneori se întîlnesc în unele din cîntecele sale — atunci cînd privim strict vertical — rezolvări armonice care ar putea să pară a nu fi cele mai indicate.

Un exemplu este refrenul „Cîntecului prieteniei" în care, din dorinţa de a trata melodia după legile stricte ale canonului, ajunge la un acord micşorat cu terţa dublată, care conţine concomitent notele do diez şi do becar; sonoritatea ce rezultă nu este, credem, dintre cele mai plăcute.

10 *Poco meno mosso e rustico* *a tempo*

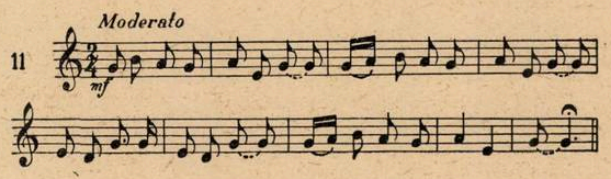


În ce priveşte scriitura corală, ea este firească şi lipsită de efecte căutate. Aceasta este o însuşire care face ca cele mai multe din piesele lui I. D. Chirescu să fie incluse în repertoriul tuturor ansamblurilor corale profesioniste şi de amatori şi să fie cîntate cu plăcere de toţi oamenii muncii.

În cîntecele sale scrise după 23 August, compozitorul ne înfăţişează multiple şi variate

aspecte ale vieții ce se desfășoară în țara noastră, după eliberare. Teme cum sînt: proslăvirea vieții noi, pacea și prietenia între popoare, sărbătorirea zilei de 1 Mai, a Republicii, noua așezare din țara noastră, dragostea de patrie, pentru partid, pentru prietenia cu Țara Socialismului, cîntecele pentru holdele bogate ale colectivelor, pentru tineret, pentru pionieri și copii, pentru Festival, pentru armată, pentru alegeri, pentru îndeplinirea planului, înfrățirea între naționalitățile conlocuitoare și altele, sînt valorificate artistic în cîntece pe care poporul nostru le ascultă și le cîntă cu drag.

Este demnă de subliniat contribuția pe care I. D. Chirescu o aduce în importantul gen al muzicii pentru copii. Lăsînd la o parte tematica legată de fauna și flora țării, sursă de la care, cu precădere, se adapă îndeobște compozitorii genului, Chirescu abordează subiecte în care se reflectă atitudinea nouă a copiilor față de muncă. Așa este, de pildă, cîntecul „Grădina", pe text de Ștefan Tita, în care este vorba de inițiativa unor copii de a lucra, ei singuri, grădina casei lor:



Compozitorul folosește aici o monodie pentatonică, construită pe intervale de terță și de cvartă. Ambitusul este sexta cuprinsă între *re* și *si*, deci în registrul cel mai convenabil vocilor de copii, inclusiv ale celor preșcolari. Motivul melodic, scurt și concis, este ușor de înțeles și de memorat.

*

Considerînd în ansamblu creația lui I. D. Chirescu — în întregime corală — remarcăm următoarele trăsături caracteristice:

— o strînsă înrudire cu cîntecul popular, în ce privește materialul melodic, ritmul și structura (paralelismul major—minor, întinderea bucăților și ambitusul reduse);

— caracterul stenic, simplu și direct al mesajului său artistic;

— economia mijloacelor de expresie;

— legătura între muzică și text;

— limbajul de largă accesibilitate.

In prima perioadă, se manifestă în lucrările sale o puternică influență a muzicii populare și psaltice. Melodica este prin excelență lirică. Tematica pe care o folosește compozitorul este lipsită de elementul dinamic și mobilizator, care se afirmă în creația sa din a doua perioadă. Compozitorul este sensibil la aspecte din natură și din viață, pe care le redă în imagini muzicale simple și cu emoție.

Este evidentă, în creația sa, descendența artistică de la D. G. Kiriac, cu care a lucrat împreună, succedîndu-l la conducerea corului „Carmen". Acestei formații, compozitorul i-a închinat întreaga sa activitate din prima perioadă.

I. D. Chirescu este reprezentantul cel mai de seamă pe linia tradiției noastre clasice corale. El și-a însușit temeinic stilul coral, pe care-l mînuiește cu măiestrie. Cunoscînd foarte bine posibilitățile fiecărei voci, el posedă meșteșugul îmbinării lor, reușind, în toate cazurile, să facă astfel încît corul „să sune". Din acest punct de vedere, I. D. Chirescu poate servi de exemplu tuturor compozitorilor noștri de muzică corală.

După 23 August, Chirescu imprimă creației sale ritmul clocotitor al transformărilor revoluționare din țara noastră. In cîntecele lui se simte palpitul de viață nouă. Ele devin apeluri convingătoare, care cheamă pe oamenii muncii în jurul partidului, îndemnîndu-i să-și sporească eforturile în construirea socialismului.

Creația sa vădește o continuă și strînsă legătură cu viața; de aceea este atît de ușor înțeleasă și capătă o largă circulație. In acest sens, I. D. Chirescu constituie un exemplu luminos al artistului legat de popor.

Este locul să pomenim aci de cunoscuta sa putere de muncă. Pe lîngă activitatea de compozitor și animator de frunte al muzicii corale și al cîntecului de masă, pe care o îndeplinește cu succes în cadrul Uniunii Compozitorilor din R.P.R., I. D. Chirescu desfășoară neobosit, de cîteva decenii, o rodnică activitate de pedagog la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" pe care, un timp, l-a condus în calitate de director.

In prima lună din acest an, I. D. Chirescu a împlinit vîrsta de 70 de ani. Această aniversare trebuie consemnată ca o sărbătorire în viața muzicală a țării noastre, în semn de cinstire și înaltă prețuire a unuia din compozitorii care, înaintînd în vîrstă, rămîn tineri în creație.

In rîndurile de față nu este cuprinsă în întregime fecunda creație a decanului muzicii corale și de masă; nici măcar cea mai mare parte a ei. Am urmărit doar să arătăm cîteva din aspectele cele mai reprezentative ale operei acestui compozitor militant pentru pace și socialism.

ALEXANDRU SCHMIDT

MUZICĂ ROMÎNEASCĂ

Oratoriul „Horia" de Alfred Mendelsohn

Dintre figurile luminoase ale istoriei romîneşti, cele ale lui Horia şi Tudor Vladimirescu sînt menite, poate înaintea oricăror altora, să inspire mari fresce epico-eroice. Chipurile lor dîrze şi bărbăteşti, ca săpate în stîncă, rezumă într-însele tot ce e mai semnificativ pentru epocile lor, năzuinţele adînci ale unui popor întreg, rolul uriaş al necontenitelor prefaceri istorice. Amîndouă răscoalele au pornit din străfundurile poporului obijduit; amîndouă au împletit setea de dreptate socială cu lupta pentru independenţa naţională; amîndouă au avut sfîrşitul tragic, înecat în sînge, pe care acele vremi de cruntă împilare îl hărăzeau unor asemenea cutezanţe; amîndouă au continuat să trăiască în amintirea poporului, în cîntecele lui care au transmis din generaţie în generaţie trăsăturile, intrate în legendă, ale eroilor, iureşul luptei, bucuria vremelnică dar nepreţuită a izbînzilor, deznodămîntul sumbru, cu grozăviile lui medievale... Admirabile teme de epopee. Admirabile teme de oratoriu. Nu este deci o întîmplare dacă, după „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu, răscoala de la 1784 îşi găseşte astăzi întruchipare muzicală în oratoriul **„Horia"** de Alfred Mendelsohn, scris în 1955—56 şi executat de curînd în primă audiţie.

Dacă în lucrările sale vocal-simfonice date la iveală în decursul anului trecut: cantata **„Glasul lui Lenin"** şi oratoriul **„1907"**, A. Mendelsohn mergea pe un drum diferit de acela al oratoriului „Tudor Vladimirescu", în „Horia", după cum arătam mai sus, însăşi natura tematicii impune o analogie. Şi, într-adevăr, există unele asemănări importante între cele două oratorii, privind nu numai unele recitative sau un solo ca cel al mezzosopranei („Te-am crescut voinic ca bradul...") ci şi dramaturgia muzicală de ansamblu: alternanţa de coruri, recitative sau solo-uri ample, cu replici scurte, tăioase ale soliştilor sau chiar ale corului, înnodînd strîns firul acţiunii (dramaturgie ce provine de altfel din cea mai bună tradiţie a genului, din „Pasiunile" lui Bach) — precum şi îmbinarea intonaţiilor muzicii populare „ţărăneşti" şi ale cîntecului popular „modern", cu caracter de masă. Aceste elemente, pe deplin adecvate temei oratoriului, ca şi alte procedee caracteristice, cum este folosirea unor „motive conducătoare" ce se pot urmări în întreaga desfăşurare a lucrării dau acesteia un caracter de unitate în stil şi expresie, mai accentuat încă decît în alte compoziţii similare ale lui Alfred Mendelsohn.

Asemenea constatări nu înseamnă însă cîtuşi de puţin că oratoriul „Horia" n-ar avea trăsăturile lui proprii, specifice, net distincte de cele ale lui „Tudor Vladimirescu". Una dintre ele este legată de proporţiile celor două lucrări. In locul tripticului monumental al lui Gh. Dumitrescu avem de-a face aci cu un edificiu mai restrîns şi în acelaşi timp articulat din mai multe părţi componente, ceea ce aerează construcţia. Compozitorul a ales, din versurile poetului Vlaicu Bîrna intitulate „Tulnice în munţi" (remarcabile prin forţa lor sugestivă şi printr-un meşteşug al cuvîntului, al ritmurilor şi imaginilor care nu alterează sunetul foarte autentic şi direct), cîteva poeme grupate în 12 episoade reprezentînd tot atîtea momente ale acţiunii. Primul şi ultimul dintre ele privesc răscoala lui Horia din unghiul zilelor noastre, aşezînd-o astfel în adevărata ei perspectivă istorică.

Consecvent cu însăşi viziunea textului, care nu face din Horia un personaj printre altele, ci îi desprinde chipul din desfăşurarea evenimentelor şi din mărturiile celorlalţi părtaşi ai acţiunii, A. Mendelsohn a rezervat rolul principal colectivităţii corului (aşa cum se întîmplă adesea în lucrările vocal-simfonice care purced de la exemplul minunat al lui Musorgski). Cele mai multe dintre episoade sînt încredinţate, în total sau în parte, corului, tratat în linii mari şi simple. Concepute într-un stil armonic, omofon, cu minime intervenţii contrapunctice, corurile realizează în bună măsură măreţia şi suflul eroic pe care le-a urmărit compozitorul. El lasă totuşi pe alocuri impresia unor lungimi şi a unei insuficiente varietăţi, din pricina intonaţiilor prea uniforme. In genere, se poate observa că autorul, deşi a dat o vădită atenţie corurilor, n-a izbutit totdeauna să le ridice la o treaptă egală cu cea pe care se află solo-urile şi orchestra.

Intr-adevăr, este de relevat reuşita unor solo-uri vocale: în primul rînd recitativele impresionante ale tenorului şi ale baritonului. Aci melodia se încarcă de potenţial expresiv şi de forţă dramatică. In ce priveşte intervenţiile celor două mezzo-soprane, ele au mai cu seamă o funcţiune de „destindere", de intermedii lirice în concentrata acţiune dramatică. Farmecul lor provine din folosirea, într-o proporţie mai mare decît în tot restul lucrării, a intonaţiilor cîntecului popular romînesc. Cvartetul „dragu neichii cucuruzu" este chiar o prelucrare a unei melodii autentice din Munţii Apuseni, ce-şi păstrează nealterate prospeţimea şi spontaneitatea.

Orchestra rămîne însă latura cea mai izbutită a oratoriului, jucînd tot timpul un rol activ şi adăugînd o dimensiune importantă atît solo-urilor cît şi corului. Prin plasticitatea armoniilor, prin bogăţia polifoniei şi ingeniozitatea coloritului instrumental, orchestra atinge o mare expresivitate şi forţă de convingere, manifestă mai ales în momente ca intermediul din partea a II-a (Răscoala) şi a III-a (Vînzarea şi moartea), „Marşul funebru"' sau „Palatul Schönbrunn"'.

Oratoriul **„Horia"** înregistrează astfel în domeniul muzicii noastre vocal-simfonice o nouă izbîndă, pe care ne-a dat prilejul să o cunoaştem execuţia meritorie, chiar dacă nu excepţională a unui ansamblu alcătuit din Vera Rudeanu şi Elena Cernei, Octav Enigărescu, Cornel Stavru şi N. Valentineanu alături de corul Ministerului Forţelor Armate, de corul şi orchestra Radio, sub conducerea sigură a lui Iosif Conta.

M. RADULESCU

Variaţiuni simfonice de Mircea Basarab

In cadrul concertelor sale, Orchestra Filarmonică „George Enescu" a prezentat în primă audiţie un număr de lucrări romîneşti valoroase, la un nivel de execuţie îngrijit. Astfel, Variaţiunile simfonice de Mircea Basarab au găsit în interpretarea maestrului George Georgescu o tălmăcire adecvată, care a scos în relief calităţile acestei remarcabile lucrări.

Mircea Basarab, elev al lui Mihail Jora şi Theodor Rogalski, s-a făcut cunoscut în compoziţie prin „Triptic simfonic", „Rapsodia pentru orchestră", „Divertismentul pentru coarde", „Concertul pentru vioară şi orchestră", ş.a. Cu noua sa lucrare „Variaţiuni simfonice", el a păşit pe un drum nou în privinţa obţinerii unei expresii bogate, folosind mijloace mai profunde, legate însă în mod firesc de stilul lucrărilor anterioare, realizînd astfel un promiţător „salt calitativ".

Lucrarea aparţine acelor categorii de Variaţiuni în care tema iniţială este folosită pentru închegarea unor forme muzicale de sine stătătoare, cu caracter diferit. Astfel, legătura interioară este asigurată prin folosirea materialului de bază comun: tema.

In decursul istoriei muzicii a devenit foarte uzitat procedeul ca tema folosită pentru Variaţiuni să nu aparţină compozitorului. Ea reprezintă un material dat, prin transformarea căruia compozitorul creează o sumă de piese, mai mult sau mai puţin legate între ele, cu un conţinut nou, cît mai variat. Brahms a scris variaţiuni pe teme de Haendel, Haydn, iar Reger pe teme de Mozart, Telleman, Beethoven, Hiller, etc.

Mircea Basarab a procedat la fel cînd a ales materialul tematic pentru această compoziţie, cel puţin în parte. Tema, care aparţine lui Mihail Jora (iar îmbrăcarea armonică autorului, realizată cu mulţi ani în urmă cu ocazia terminării Conservatorului) conţine calităţile necesare unei tratări ample şi variate: pregnanţa melodică şi bogăţia ritmică, pretîndu-se în acelaşi timp şi la variaţia armonică. In cele şase Variaţiuni alcătuite pe bază de contrast, autorul reuşeşte să creeze imagini plastice şi sugestive, imprimînd fiecăruia un caracter propriu (jucăuş, dramatic, grotesc, expresiv etc.). In ansamblu, ele par un crescendo mare care culminează în ultima variaţiune, a VII-a, scrisă conform tradiţiei în formă de fugă. Destul de reuşite par Variaţiunile lente în special a IV-a, numai pentru coarde. Aici expresivitatea este realizată cu mijloace interesante, dar în acelaşi timp simple, în care apar transfigurate intonaţii populare. Scriitura este predominant polifonică.

Dacă cele şase Variaţiuni sînt clădite cu meşteşug ales şi cu muzicalitate, nu se poate afirma acelaşi lucru şi despre ultima variaţiune. Fuga pare prea puţin dezvoltată şi nu ajunge la creşterea maximă prin construcţia firească a discursului muzical, ci prin întrebuinţarea unor mijloace oarecum exterioare, ca orchestraţia, care la drept vorbind este ingenios aplicată, totuşi nu poate să se substituie substanţei muzicale propriu-zise, ea rămînînd, oricît ar fi de bogată, numai veşmînt.

In ce priveşte orchestraţia, Mircea Basarab a ajuns la o măiestrită mînuire şi combinare a timbrelor, dovedind încă odată că este un demn continuator al lui Rogalski.

Maestrul George Georgescu ne-a oferit, conducînd cu multă dăruire orchestra, o interpretare la un nivel artistic deosebit. Am dori să ascultăm şi alte creaţii romîneşti la acelaşi nivel de execuţie.

A. PORFETYE

Concertul pentru vioară şi orchestră de D. Capoianu

Filarmonica de Stat „Banatul" din Timişoara, a prezentat în prima audiţie, în aleasa interpretare a violonistului George Hamza şi dirijorului Mircea Popa, Concertul pentru vioară şi orchestră de Dumitru Capoianu.

Inzestrat cu o fantezie bogată şi cu remarcabil simţ al culorii armonice şi orchestrale, compozitorul a creat miniaturi muzicale şi lucrări în genul suitei cum şi muzică de film şi de scenă. In ultimul timp, a dat la iveală lucrări de un suflu mai larg cum ar fi: Cvartetul de coarde, Divertismentul pentru doi clarineţi şi coarde şi însfîrşit Concertul pentru vioară şi orchestră. Arta sa se caracterizează printr-un pronunţat optimism, prin umor, prin melodii de mare accesibilitate, fără a fi cîtuşi de puţin banale. In acelaşi timp conţine şi trăsături specifice muzicii contemporane, atît în melosul ei cît şi în armonia şi orchestraţia foarte strălucitoare.

Concertul pentru vioară şi orchestră este o răscruce în muzica autorului, distingîndu-se printr-un conţinut dramatic, expresiv. Concertul are patru părţi, apropiindu-se de forma unei simfonii concertante. In prima parte întîlnim o substanţă lirică redată de prima temă, în timp ce cea de-a doua aduce o mişcare vioaie, cu o culoare luminoasă. După o dramatică dezvoltare, repriza readuce doar prima idee, încheind mişcarea într-o atmosferă meditativă.

Partea a doua, de o mare expresivitate, se desfăşoară cu momente de patetism şi chiar cu unele nuanţe tragice. E bine găsită forma de vals — Passacaglie, cu patru secţiuni, într-o mişcare mai lentă, întreruptă de mişcarea unui vals, viu ca tempo.

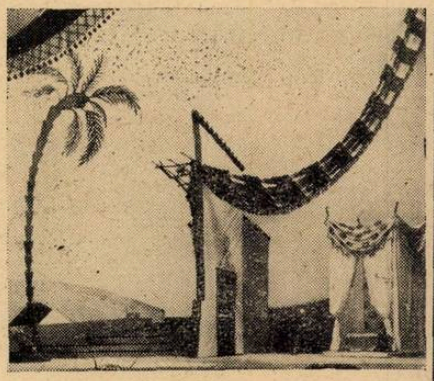
Partea a treia Intermezzo, este un „lamento" al viorii solo suprapus unui ostinatto de celestă, creînd o mare tensiune. In final muzica se înseninează creînd un contrast faţă de părţile a II-a şi a III-a. Tema principală din prima parte apare şi aici, impunîndu-se prin melodicitatea şi frumoasa ei nuanţă lirică. Astfel, ultima parte a lucrării ne apare deosebită, prin faptul că se desfăşoară în aceeaşi atmosferă de contemplaţie lirică ca şi în prima parte, înseninîndu-se spre coda lucrării, foarte inspirată.

Piesa are reale calităţi şi este un concert în adevăratul sens al cuvîntului, totuşi ne permitem să avem rezerve asupra construcţiei mai puţin conturată şi mai puţin solidă. Forma prezintă libertăţi care o fac interesantă, dar caracterul improvizatoric dus la extrem, diluează conţinutul. La o asemenea lucrare ar fi mai indicată o economie de mijloace şi o mai mare concizione.

*

Un merit deosebit la realizarea acestei lucrări îl au şi interpreţii. Violonistul s-a remarcat printr-un ton frumos cu un vibrato egal, o tehnică bună a mîinii drepte şi o profundă muzicalitate. Trebuie să relevăm munca pe care o desfăşoară Filarmonica de Stat „Banatul" din Timişoara. Alcătuită din muzicanţi cu o remarcabilă pregătire tehnică şi cu o conştiinciozitate artistică, orchestra în frunte cu dirijorii săi nu pregetă să prezinte cu consecvenţă prime audiţii de muzică romînească. Orchestra a acompaniat cu succes această dificilă lucrare, dar nu lipsită de expresie. Publicul a primit-o călduros.

DORU POPOVICI



Schiță de decor pentru „Tricornul"

Gabriel Popescu și Valentina Massini în „Tricornul"

Stere Popescu și Valentina Massini în „Tricornul"

Baletul și viața

Într-unul din numerele sale din anul 1957, revista „Teatrul în lume" (editată de Institutul Internațional de Teatru în colaborare cu UNESCO), a pornit o anchetă în lumea coregrafiei contemporane, pe tema : „dansul și viața".

„De ce ne ocupăm de acest subiect ?... (se întreabă de la început autorul editorialului). ...Nu punem la îndoială moștenirea trecutului, dar ne putem întreba pe bună dreptate, dacă dansului nu-i aparține sarcina de-a fi (în forma pe care și-o alege), ecoul bucuriilor și suferințelor omului de azi ?..."

E foarte simptomatic și foarte important, ca după sute, mii de aventuri sterile, coregrafia mondială să-și fi pus problema întoarcerii pe pământ și a ancorării în contemporaneitate.

Răspunsurile la anchetă au fost numeroase și de nuanțe diferite. S-au desprins totuși două constante : oboseala de non-figurativ, oboseala de geometrie și de psihanaliză pe de o parte, și pe de alta, interesul și chiar pasiunea pentru opere care să reflecte preocupările timpului nostru, natura sensibilității moderne, spiritul actualității, în care germinează temele mari și legile eterne ale omenirii.

Iată unul dintre răspunsurile cele mai complete, dat la una dintre cele opt întrebări ale anchetei, de marele coreograf sovietic Igor Moiseev :

„...Baletul care reflectă actualitatea, tratează în mod obligatoriu și teme eterne... Temele eterne ale dragostei și ale morții, tema destinului sau a răzbunării, absorb inima și spiritul omului modern, într-o manieră la fel de absolută ca acum 200 sau 1000 de ani, numai că în secolul XX, atitudinea față de aceste subiecte e foarte diferită... Cred că problema baletului modern sau viitor este aceea de a prezenta omul timpului său, felul în care el interpretează temele eterne și modul de a fi afectat de ele..."

Așadar, iată baletul contemporan în fața unor probleme limită, mărturisindu-și o tendință vădită înspre temele puternice ale realității, și iată ceea ce ne-a demonstrat recenta premieră de la Teatrul de Operă și Balet din București : că dincolo de baletul-speculație metafizică sau joc de gratuități simetrice, dincolo de baletul-feerie, cu păpușile lui mecanice, cu vegetația lui umanizată, cu cristalele antropomorfizate și cu duhurile lui localizate, există un balet al realității, al societății omenești în care se dezbat conflicte vii și puternice, în care zvîcnește sîngele unei istorii în prefacere, în care se stabilesc noi profiluri și valori morale.

Am asistat la o seară de muzică și balet din secolul XX : *„Concert în fa"* după muzica lui George Gershwin, *„La piață"* de Mihail Jora și *„Tricornul"* de Manuel de Falla.

Trei balete, trei concepții, trei stiluri, și totuși o tendință unică : zugrăvirea satirică a unor realități sociale, cu mijloace diferite (lacrima, ura, ironia ascuțită sau rîsul sănătos) dar toate cu același rezultat : demascarea unor false orînduiri sociale.

„Concertul în fa" este un balet într-un act, după concertul pentru pian și orchestră de George Gershwin.

Libretul, semnat de Oleg Danovski și Gelu Matei ne propune o dramă socială cu un puternic mesaj : discriminarea rasială, sfărîmînd fericirea abia înjghebată a unei tinere perechi de americani, o albă și un negru. Oarecum simplist, schematic, scenariul este totuși viguros, limpede ca teză, ca tematică. Dar în fața cursivității coregrafice, se ridică inerentele piedici ale „literaturizării" unei muzici fără program.

Ideea nu e nouă, de a transpune o muzică simfonică, să-i spunem „pură" într-un spectacol balet.

Leonid Massin este unul dintre atleții cei mai de seamă ai acestui gen de competiții : „Simfonia a VII-a", balet după Simfonia a VII-a de Beethoven, „Choreartium" balet după Simfonia a IV-a de Brahms, „Ciudata farandolă" după Simfonia I-a de Șostakovici (pe care de altfel a interpretat-o într-un mod cu totul neconform cu conținutul ei emoțional). Recent Cocteau a lansat „Tînărul și moartea", un balet cvasi-fantastic însoțit de muzica lui J. S. Bach, iar „Muzica pentru instrumente de coarde" a lui Béla Bartók a fost preluată fără drept de apel, pentru un balet etc.

Dar încercarea este pîndită de mari primejdii : în primul rînd se pune problema intuirii și a realizării în mișcare și volum, a gîndului și sentimentului unei muzici care nu a fost concepută anume pentru a deveni din timp, spațiu. Aceasta este primejdia cea mai mare, pe care autorii libretului de față au învins-o strălucit. Muzica lui Gershwin trăiește, pulsează în ritmurile scenice. Crezi ce se întîmplă pe scenă, te emoționează.

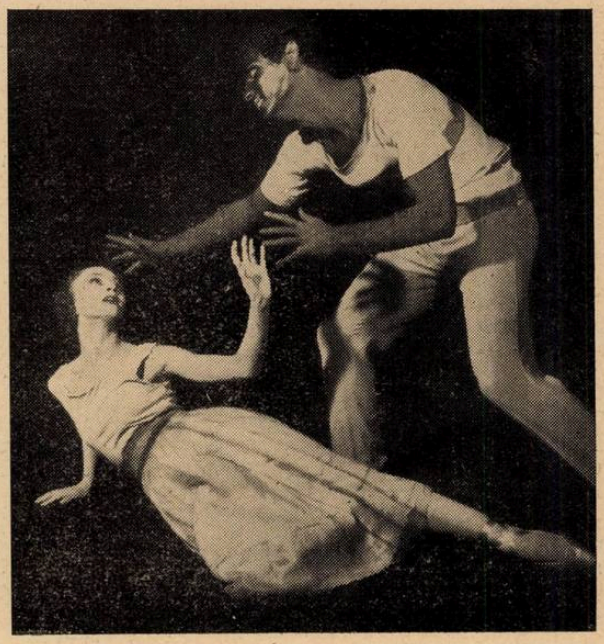
Dar mai există primejdii de construcție, de echilibru, pe care libretul nu le-a învins (și era aproape cu neputință) : golurile de mișcare, lipsa de logică a unor anumite momente scenice, excesul de pantomimă, salvînd un „ponte" sau o progresie simfonică inocentă ;

apoi numerele de dans, le-am găsit prea puțin servite, pentru că sînt plasate pe unde se poate, acolo unde permite materia muzicală, acolo unde se poate specula, de multe ori în viteză, abia schițat, un moment mai rotund.

Așa se explică de ce un singur dans de caracter al negrului Sam și un singur dans al negreselor nuntașe, pot fi considerate ca avînd un desen coregrafic limpede și de aceea rămîn în memorie. Restul sînt schițe de mișcare, fracțiuni de pantomimă, discursuri mimate, cîteodată de neînțeles (pastorul de pildă).

De altfel, scenariul coregrafic ni s-a părut un tur de forță. E o virtuozitate să dublezi un concert de pian, cu o dramă socială, petrecută fie ea, chiar într-un cartier unde răsună „negro-spirituals" și unde aluzii sonore pline de plasticitate schițează „buildinguri" și cacofonii morale.

Spectacolul are în tot cazul emoție, mai ales în interpretarea puternică și expresivă, bogată în nuanțe, a balerinului Gabriel Popescu, întruchipînd pe nefericitul Sam. Alexa Dumitrache îl secondează în rolul principal feminin, cu o siluetă aeriană și cu o tehnică foarte sigură.



Gabriel Popescu și Alexa Dumitrache în „Concert în Fa".

Dansurile și mișcările de ansamblu sînt șterse, neconturate.

Decorul lui Ion Ipser, stilizat și straniu, cu mari perdele negre, fluturînd peste un cer înnoptat, nesfîrșit.

Eclerajul monoton. (Ce colosale efecte cromatice s-ar fi putut obține pe negrul draperiilor, dacă regia ar fi fost mai atentă la distribuirea și culoarea luminilor. De altfel nu e timpul pierdut.)

Costumele fără un relief special.

Și ca să încheiem cu o întrebare: de ce coregrafii noștri, autori de librete, competenți și talentați, se duc atît de departe, peste mări și țări, în căutarea unui concert de pian nevinovat, cînd „8 scene de balet" de Ludovic Feldman, „4 tablouri coregrafice" de Dumitru Bughici și atîta muzică programatică românească, ar putea fi transpuse în policromia trepidantă a unui balet de aici, al nostru ?...

„Tricornul", această capodoperă a baletului modern spaniol, reprezintă o sinteză și un echilibru perfect între muzică, libret și coregrafie.

Și nu e de mirare: Martinez Sierra scrisese pentru Manuel de Falla, o pantomimă: „El Corregidor y la Molinera" (Guvernatorul și morărița"). Compozitorul a scris muzica pentru această pantomimă și spectacolul s-a jucat cu mult succes la Madrid.

Diaghilev și Massin l-au convins nu mult după aceea, să-și orchestreze și să-și completeze lucrarea, să o transforme într-un balet. Ceea ce este semnificativ și foarte important, este că omul de teatru Diaghilev, compozitorul de Falla și coregraful Massin, au plecat imediat în Andaluzia, unde muncind asiduu, au adunat melodii, ritmuri, pași de dans, idei de costume și decor.

Așa se face că în 1919, premiera acestui balet la Teatrul Alhambra din Londra, în decorația lui Picasso și interpretat de Karsavina și de Massin, reprezintă un triumf al genului.

Farsă galantă în aparență, aproape de pretext, libretul pune totuși probleme: un guvernator bătrîn și pofticios, tentează virtutea unei tinere morărițe andaluze. O serie de situații burlești îl aduc pe bietul demnitar în jalnica situație de a-și regreta ușurința. Rîsul general îl stigmatizează și-l denunță, în timp ce dragostea conjugală a unor oameni din popor, triumfă în dansuri pline de viață și de chiote.

Vîna populară a acestui balet îl face strălucitor, plin.

Colaborarea strînsă între muzică, plastică și dans îi dă un aer firesc, sincer, cursiv.

Scenă din „La piață" (Taraful).

Dans de ansamblu din „Concert în Fa".

Realizarea pe scena operei noastre e de toată lauda : Vasile Marcu, maestrul coregraf, a înțeles opera și i-a redat ritmul și parfumul autentic, legînd între ele cu o mare finețe, numerele de dans, costumele în care sclipesc razele fierbinți ale soarelui iberic și decorurile pline de aer, de o linearitate aridă și luminoasă.

Excepțional, Gabriel Popescu în rolul morarului, și plin de nerv și inepuizabil, mai ales în „farruca" și în „jota" finală. Valentina Massini, meridională, ca de obicei trepidantă și svelță. Stere Popescu în rolul guvernatorului, „omul cu tricornul", a însoțit cu brio pe cei doi protagoniști, în această prestigioasă și ascuțită satiră dansată.

Între aceste două balete de import, „La piață" renaște după trei decenii, fără să ne dea acel sentiment al unei opere de pe care s-a scuturat praful, dar care nu mai are nimic de spus. Dimpotrivă, și muzical și coregrafic și-a trecut examenul strălucit, înscriind muzicii românești o netăgăduită afirmație.

Viltoarea ritmurilor muzicilor noastre populare, melodica inspirată și plină de vervă, logica în construcția dansurilor și în suita lor, atmosfera locală a melosului și pasului, fac din „La piață" un balet rezistent. 30 de ani de la apariție au trecut peste el, cum au trecut cei 40 de ani, peste „Tricorn". Nu le-au alterat valoarea, dimpotrivă, le-au clarificat mesajul. Risul pe care aceste satire voioase îl stîrnesc, e limpezit și consfințit de istorie. Ironia și caricatura, lovind în aristocrație („Tricornul"), sau în mica burghezie („La piață"), își păstrează savoarea și puterea lor satirizatoare, subliniate de muzici picturale, care fac de altfel farmecul și respectivelor suite simfonice din ambele balete.

În toate aceste trei balete despre care am vorbit (dirijate cu brio și precizie cronometrică de Mihail Brediceanu), palpită viața, viața adevărată, cu durerile, contradicțiile, frămîntările, bucuriile, hohotele și izbînzile ei.

Sînt trei lucrări realiste, puternice, așa cum ne-ar place să vedem mai multe și mai des pe scena Teatrului de Operă și Balet din București.

MARIANA DUMITRESCU

OASPEȚI

Dirijori

In ultima lună a anului trecut am fost vizitați de dirijorii Richard Schumacher (Elveția), Bernard Heinze (Australia) și Vasil Stoianov (R. P. Bulgaria). Manifestarea acestora la pupitrele dirijorale ale Filarmonicii „George Enescu" și orchestrei simfonice a Radiodifuziunii a fost urmărită la București și în unele orașe de seamă ale țării, cu interes și cu simpatie de public.

Dirijorul Schumacher, care și-a făcut debutul de șef de orchestră în 1953 conducînd reputata orchestră elvețiană „Suisse romande", are o frumoasă activitate și peste hotare. Este preocupat totodată și de muzica de cameră pe care o promovează în fruntea formației „Colegium musicum helveticus" ce a luat ființă din inițiativa sa.

Programul concertului dirijat la Filarmonica „George Enescu" a cuprins, între altele, Simfonia no. 88 în Sol major de Haydn. Execuția a fost deosebit de îngrijită : intrări precise, sonorități de mare finețe — totul a apărut net, limpede, luminos. Poate că ar fi fost de dorit ca această prezentare atît de corectă a lucrării să vădească o pătrundere și mai adîncă a elementelor de fond din muzica lui Haydn, să se fi făcut și mai puternic simțite exuberanța, umorul, viața care circulă sub sonoritățile atît de transparent realizate.

Inițiativa Filarmonicii, de a propune în programele de concert ale dirijorilor oaspeți de peste hotare și cîte o lucrare românească se dovedește binevenită, rodnică. Am admirat strădania ca și izbînda lui Richard Schumacher, care însușindu-și pe de rost „Trei dansuri românești" de Theodor Rogalski le-a prezentat într-un chip strălucit, în spiritul cel mai autentic și este de sperat că șeful de orchestră elvețian, apreciind lucrarea, o va populariza. In chipul acesta s-ar face o bună propagandă muzicii românești.

Dirijorul australian Bernard Heinze este nu numai animatorul entuziast al vieții muzicale din Melbourne, el dirijează neobosit și peste hotare, în celelalte continente.

La pupitru desfășoară o intensă energie urmărind cu multă atenție execuția cît mai clară, mai luminoasă, a lucrărilor pe care le prezintă, insistînd asupra elementelor de ordin dinamic expresiv. Ne-au interesat în mod deosebit Variațiile „Enigma" de Elgar, scrise pe o temă proprie și care exprimă, fiecare, un portret al unor personaje familiare compozitorului. Este desigur o lucrare programatică legată de cunoașterea celor zugrăviți de Elgar. Trebuie să spunem că independent de aceasta, variațiile „Enigma" au apărut scrise cu mult spirit și culoare. Ar fi de dorit ca ele să fie adoptate și în repertoriul orchestrelor noastre.

Bernard Heinze a dirijat între altele și Rapsodia I-a de George Enescu, redîndu-i întreaga vervă și viață românească. Dirijorul australian ne-a împărtășit admirația sa pentru marele nostru muzician a cărui Rapsodie o popularizează mai pretutindeni, în cadrul turneelor sale de concerte.

Conducînd orchestra Radio, Vasil Stoianov, dirijorul principal al orchestrei Radiodifuziunii din Sofia, ne-a prezentat între altele, o lucrare din creația contemporană bulgară „Fantezia rapsodică" de Dimitr Nenov. Vom sublinia însușirile esențiale ale Fanteziei : o temeinică bază populară în ce privește melodica și ritmica, un stil unitar și o puternică forță dramatică. S-au făcut însă simțite anumite deficiențe de construcție și lungimi excesive.

Vasil Stoianov, șef de orchestră dinamic, cu gestul sugestiv și precis, a evidențiat luminos, atît conținutul emoțional al Fanteziei, cît și specificul național al muzicii.

Restul programului a fost alcătuit cu lucrări din marele repertoriu clasic. In legătură cu programele prezentate de șefii de orchestră de peste hotare ar fi de dorit ca muzica patriei respective să fie totdeauna prezentată printr-o lucrare cît mai semnificativă.

J.—V.P.

Violoniști

La intervale foarte apropiate, am avut prilejul, în decursul acestui început de stagiune, să ascultăm trei tineri violoniști de peste hotare : A. Kamilarov (R. P. Bulgară), Wanda Wilkomirska (R. P. Polonă) și Valerii Klimov (U. R .S. S.).

A. Kamilarov — care a împărțit, la Dalles, seara unui recital, cu pianista Emy Behar, este un meșteșugar conștiincios. Siguranța, precizia intonației, tonul robust și amplu sînt principalele lui calități. Judecînd însă după acest semi-recital, credem că preocupările sale ar trebui să se îndrepte îndeosebi spre cizelarea, înnobilarea sonorității (în această privință și instrumentul, cu un sunet strident și brut, părea să-l dezavantajeze) și spre adîncirea problemelor de interpretare propriu-zisă, de muzicalitate. Insuși programul — restrîns prin forța împrejurărilor — denota o anume lipsă de maturitate. Singura piesă mai substanțială, **Sonata în sol minor de Tartini**, a fost executată corect dar fără fluiditatea, căldura și intensitatea de sentiment pe care le cere interpretarea vechilor maeștri italieni. **Ca-**

priciul nr. 1 de Paganini sau **Rondo capriccioso** de Saint-Saëns sînt piese care, pentru a fi executate pe estrada de concert, pretind nu numai o conştiincioasă articulare a tuturor notelor (ceea ce A. Kamilarov a realizat) ci şi o degajare şi eleganţă care au lipsit. Mai greu justificabilă este, fie şi într-o performanţă excepţională, transcripţia celebrei **Ave Maria** de Schubert. Violonistul bulgar a fost mai fericit în alegere cu cele **două dansuri** de Prokofiev şi cu **Hora** de Vladigherov, ca şi cu dansurile de Bartók date în supliment. Trebuie să adăugăm că acompaniamentul (Radu Negreanu) nu a fost de natură să-i dea un ajutor.

*

Ascultînd-o pe Wanda Wilkomirska ne-am dat seama de ce tînăra violonistă poloneză repurtează succese remarcabile în lumea întreagă, cu interpretări de muzică contemporană. Insuşirile ei — care sînt foarte serioase — îşi găsesc cîmp de aplicare mai cu seamă în acest domeniu. Meşteşugul violonistei este bine pus la punct în ce priveşte deopotrivă mîna stîngă şi arcuşul; concepţia de interpretare este sobră, reţinută, fără excese dar şi fără o participare deosebit de intensă. De aceea (şi poate pentru că venea la scurt interval după recitalul de neuitat al lui Yehudi Menuhin), **Partita în re minor** de Bach ne-a convins destul de puţin: o anume lîncezeală, un caracter arbitrar al tempilor şi o obiectivitate vecină cu răceala făceau să se piardă din vedere calităţile tehnice ale execuţiei care, şi aci, erau incontestabile. La fel, **Sonata în Sol major** de Brahms — deşi cu o treaptă mai sus în ce priveşte concepţia interpretativă — se menţinea totuşi într-un climat general de monotonie, de cenuşiu, fără destule contraste de sentiment, fără destul relief şi culoare. In schimb, partea a doua a programului (inclusiv micile piese date în supliment) n-a mai fost umbrită de asemenea rezerve. Cu deosebit interes am ascultat **Sonata pentru vioară solo opus 115** de Prokofiev, lucrare mai rar executată, şi în care trăsăturile esenţiale de stil ale marelui muzician sînt prezente, chiar dacă nu pe aceeaşi treaptă excepţională de realizare ca în cele două sonate pentru vioară şi pian. Ne-a părut echilibrată şi fermă, interpretarea piesei **Tzigane** de Ravel. Cît despre cele **Trei mituri** de Szymanovsky, ele au alcătuit punctul culminant al recitalului, şi ar fi fost îndestulătoare pentru a dovedi calităţile muzicale ale Wandei Wilkomirska, într-un domeniu care îi este familiar. Acompaniamentul profesorului Radu Negreanu a fost, de această dată, îngrijit.

*

Vizita lui Valerii Klimov — tînărul laureat al concursului „Ceaikovski" de la Moscova, cunoscut azi în lumea întreagă — ne-a adus o mare bucurie. In concertul său cu orchestra Filarmonicii (dirijată de Mircea Basarab) ca şi într-un recital cu program bogat şi divers, Valerii Klimov s-a dovedit nu numai un instrumentist cu mari mijloace şi o pregătire impecabilă, dar şi un muzician uimitor de matur, demn elev al lui David Oistrah. Dintre toţi tinerii violonişti pe care i-am auzit la noi în ţară, Valerii Klimov ne-a amintit în cea mai mare măsură de personalitatea artistică a lui Oistrah, prin aliajul de perfecţiune tehnică şi discernămînt artistic, de exactitate şi căldură, prin calitatea excepţională a sunetului şi prin caracterul firesc, nesilit al interpretării. Klimov, deşi în vîrstă numai de 27 ani, a depăşit cu totul faza problemelor tehnice, a luptei cu materialul sonor, pe deplin stăpîn pe meşteşugul său; chiar în cele mai periculoase pasaje, el se preocupă de stil, de frazare, de redarea conţinutului muzicii. Maniera sa este de fiecare dată adecvată piesei respective, şi în acelaşi timp personală, mărturisind înclinare către fineţe, discreţie şi o eleganţă care nu înseamnă cîtuşi de puţin superficialitate, ci dimpotrivă o judicioasă drămuire a expresiei. Astfel în **Concertul nr. 1** de Prokofiev interpretul a pus în valoare mai cu seamă laturile de lirism delicat, de vibraţie lăuntrică reţinută dar autentică, de gingaşă stilizare a contururilor. Imbrăcînd nuanţe diverse după lucrările executate, aceste calităţi au rămas constante şi în recitalul cu un program foarte frumos, amintind de asemenea de Oistrah. **Sonata de Bach** (pentru vioară şi pian) a avut noblete de linie, claritate în construcţie, expresivitate şi căldură (uneori poate împinsă pînă către ardoarea romantică). **Fanteziei de Schumann-Kreisler**, Klimov a izbutit să-i dea, ca şi Oistrah, un interes depăşind conţinutul intrinsec al acestei piese destul de terne. **Sonata nr. II de Prokofiev** a îmbinat coloritul intens şi relieful pregnant al fiecărui episod cu o admirabilă continuitate a desfăşurării muzicale în întregul ei. Iar **Sonata** de César Franck— graţie şi acompaniamentului de mare valoare artistică al lui I. Iampolski — ne-a evocat încă o dată interpretarea lui David Oistrah: *ceea ce cîntăreşte mai greu în balanţă decît* cel mai laudativ epitet.

M. R.

Orchestre de cameră ale amatorilor

In condiţiile atît de favorabile create de regimul nostru mişcării artistice de amatori, orchestrele medicilor şi ale inginerilor se situează la loc de frunte, prin munca organizată pe care o desfăşoară, prin realizările deosebite pe tărîmul popularizării muzicii de cameră.

Orchestra medicilor a luat fiinţă în 1954, fiind iniţiată de un grup restrîns de amatori. Sprijinită de Secţia culturală a Comitetului Central al Sindicatului Muncitorilor Sanitari, formaţia a crescut. Ea şi-a apropiat, printr-o muncă dusă cu mult avînt şi cu seriozitate, un mic repertoriu compatibil cu posibilităţile de execuţie respective, manifestîndu-se pentru prima oară în public, la Dalles, sub conducerea d-rului Bogdan Moroianu cînd a prezentat lucrări de Corelli, Bach, Haendel.

Colaborarea cu dirijorul Mircea Cristescu a adus o potenţiere simţitoare a nivelului execuţiei şi interpretării. Sub conducerea sa au fost date concerte la Ateneu, unele cu caracter festiv şi comemorativ, ale căror programe au cuprins îndeobşte muzică clasică: Vivaldi, Bach, Haendel, Haydn, Mozart.

A fost depusă o muncă de seamă pentru realizarea unei bune coeziuni între membrii orchestrei, a unui sunet omogen pe partide şi de ansamblu. a unui cînt nuanţat, a unei interpretări de adîncime. Desigur, uneori s-au făcut simţite şi anumite slăbiciuni, unele imprecizii în execuţie. Dar este de subliniat muzicalitatea membrilor orchestrei şi dăruirea lor dezinteresată.

Programul ultimului concert s-a distins prin noutatea unor prime audiţii, unele cu caracter mai original, ca de pildă concertul pentru chitară şi orchestră de Giuliani, interpretat de prof. dr. E. Pamfil. Muzica lui Giuliani, chitarist virtuoz contemporan cu Beethoven, se resimte de influenţa marelui compozitor. Instrumentului solistic compozitorul i-a încredinţat un rol important. Dr. Pamfil, un autodidact al acestui instrument, a cîntat în chip expresiv, orchestra l-a acompaniat cu discreţie.

Cel mai înalt nivel artistic de interpretare a fost atins cu „Suita de dansuri şi arii antice" de Respighi în care s-au remarcat sonorităţi de mare finete şi transparenţă, cîntul deosebit de nuanţat.

*

Orchestra de cameră a inginerilor a luat fiinţă în toamna anului 1956 la Institutul de Căi Ferate din contopirea a două cvartete de coarde alcătuite din ingineri de la calea ferată care făceau muzică de cameră de mai mulţi ani. La acestea s-au alăturat în mod treptat alte elemente, printre care şi ingineri din institutele de cercetări ale Academiei R.P.R. Formaţia astfel dezvoltată s-a bucurat de încurajarea sindicatului Academiei R.P.R. care i-a pus la dispoziţie o sală pentru repetiţii, s-a îngrijit de procurarea de note, de achiziţionarea instrumentelor necesare.

Compusă în întregime din amatori, orchestra s-a limitat la o formaţie de coarde fără suflători, cu excepţia flautului — instrument bine cunoscut de mai mulţi ingineri. Din această cauză formaţia abordează

cu predilecție repertoriul compozitorilor preclasici; pe de altă parte, mulți din membrii ei cultivă mai departe și muzica de cameră sub formă de trio-uri, cvartete, sextete etc.

In decursul celor doi ani de activitate, orchestra a dat mai multe concerte la Academia R.P.R., ASIT, Ministerul Căilor Ferate, Institutul de Căi Ferate, Institutul Politehnic etc. Dar manifestarea importantă a orchestrei a fost aceea din Sala Dalles cînd a prezentat un program pretențios (Concerte grossi) de Haendel, Geminiani, Concertul al V-lea brandemburgic de Bach, apoi variațiunile de Arenski pe o temă de Ceaikovski și „Amurg de toamnă" de Alfred Alessandrescu) toate realizate cu un finisaj artistic, se poate spune, desăvîrșit. Inginerii au cîntat ca muzicieni autentici ce pun suflet, participînd viu la interpretarea operei de artă.

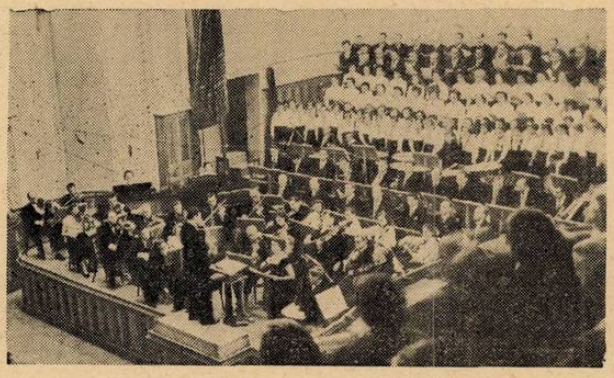
Orchestra inginerilor merită toată atenția. Ea este cu atît mai demnă de încurajare cu cît este condusă cu multă competință tot de un amator, inginerul Petre Ghenghea.

Sîntem convinși că activitatea artistică a medicilor și inginerilor va fi susținută cu și mai multă rîvnă. Sarcina de viitor a acestor formații va fi aceea de a introduce în program unele lucrări valoroase din creația romînească, pe de altă parte **manifestarea lor în rîndurile cît mai adînci ale oamenilor muncii din sectoarele de producție respective** — ale medicilor și inginerilor — în vederea unei largi popularizări a acestui gen muzical.

J.—V.P.

VIAȚA MUZICALĂ ÎN ȚARĂ

Filarmonica din Arad își sărbătorește deceniul



La sfîrșitul lui noiembrie, Filarmonica de Stat din vechiul oraș de pe malul Mureșului — Arad — și-a sărbătorit un deceniu de existență. Acest eveniment a prilejuit o serie de concerte festive la care și-au dat concursul cele trei formații locale: orchestra simfonică, cea populară și corul. In spațioasa sală a Palatului Cultural, în prezența unui public numeros și entuziast, reprezentanți ai comitetelor regional și orășenesc de partid, ai Sfatului Popular Regional, ai Ministerului Culturii, directorul Filarmonicii din Timișoara, delegatul muncitorilor de la Atelierele C.F.R. Arad au adus un salut călduros tinerei instituții înființată în anii puterii populare, urîndu-i noi izbînzi. Dirijorul Nicolae Boboc, directorul Filarmonicii, făcînd o trecere în revistă a bogatei și variatei activități depuse în cei zece ani, a scos în evidență rolul important al colectivelor filarmonicii în procesul de culturalizare și educare artistică a maselor din oraș și regiune. Am găsit consemnate în caietul festiv, tipărit cu ocazia aniversării, un număr neașteptat de mare de întreprinderi și localități vizitate de-a lungul anilor de formațiile filarmonicii, titlurile lucrărilor din repertoriul clasic și modern, din muzica romînească, sovietică și universală — unele din ele prezentate aici în primă audiție, apoi lista bogată a soliștilor instrumentiști și dirijori — romîni și străini, — tematica celor peste 100 de concerte-lecții, manifestările organizate cu ocazia comemorării unor figuri ale trecutului muzical, statistici privind numărul concertelor și auditorilor etc. — toate acestea ilustrînd din plin intensa activitate depusă de-a lungul unui deceniu, străduaniile acestei instituții de a deveni un factor activ și de prestigiu în revoluția culturală din țara noastră.

In programul concertului de deschidere, dirijat de Nicolae Boboc, au figurat Rapsodia a II-a de Enescu, Concertul pentru vioară și orchestră de Mendelssohn-Bartholdy și Simfonia a IV-a de Ceaikovski, această din urmă lucrare avînd o semnificație deosebită în viața filarmonicii arădene: cu ea a fost inaugurată, la 5 noiembrie 1949, prima stagiune de concerte simfonice.

Dintru început, orchestra s-a impus ca un colectiv cu frumoase posibilități interpretative, impresie care nu a fost contrazisă de-a lungul desfășurării întregului program. Coardele au, în genere, o sonoritate plină, mobilitatea și căldura necesară, la fel unii din suflătorii de lemn și alamă (în special cornul I). De asemenea, merită relevată tînăra pianistă Elsa Huros care dispune de o uimitoare precizie și de un simț ritmic deosebit (deși nu reușește întotdeauna să exploateze toate resursele timbrale ale instrumentului). În ce privește realizarea unei perfecte omogenizări, unei cît mai fine nuanțări, fără să existe decalaje, distonări sau dificultăți de intonație, ansamblul orchestral mai are de luptat cu unele greutăți care pot fi însă învinse cu timpul, dacă se vor depune eforturi în această direcție.

Nicolae Boboc ne-a apărut ca un muzician cu mult temperament, care stăpînește cu mînă sigură orchestra. Calitățile sale dirijorale au putut fi deslușite cel mai bine în finalul Simfoniei a IV-a de Ceaikovski. Ar fi fost binevenite o mai mare rigurozitate și concizie în felul de a construi lucrarea în întregul ei, o mai clară evidențiere a concepției interpretative, o mai bogată nuanțare, iar în unele momente o mai mare importanță acordată frazării și, în general, stilului.

Solista concertului a fost violonista Wanda Wilkomirska din R. P. Polonă, care a dovedit o tehnică cizelată, un ton frumos, puse în slujba unui cîntat corect și sobru.

La a doua întîlnire cu orchestra filarmonicii, concert care a încheiat manifestările festive, am ascultat Rapsodia romînă de Nicolae Brînzeu și Simfonia a IX-a de Beethoven sub conducerea lui Nicolae Brînzeu.

Prima lucrare, scrisă în primăvara anului 1958, este dedicată aniversării unui deceniu de activitate a Filarmonicii de Stat din Arad. Compozitorul pornește de la melodii populare autentice din diferite regiuni ale țării, înlănțuindu-le în cadrul unei mișcări simfonice ample (am putea spune chiar prea ample) colorat

orchestrată, fără însă a recurge la o dezvoltare tematică propriu-zisă, care să se impună ca atare. Acest lucru este de altfel greu de realizat în cazul de față, din cauza unei abundențe de teme care nu permite realizarea unei stricte economii în arhitectonica rapsodiei. O mai mare concizione, limitarea la un număr mai mic de melodii care să-și găsească o bogată tratare ar fi fost fără îndoială în favoarea lucrării.

Un interes deosebit a stîrnit partea a doua a concertului. Înscrierea în program a unei lucrări ca Simfonia a IX-a de Beethoven, care ridică probleme foarte dificile de interpretare, presupune din partea orchestrei o maturitate muzicală și o temeinică pregătire tehnică, atribute indispensabile unei realizări artistice de înaltă ținută. Pornind de la aceste premize am putut constata cu satisfacție că orchestra filarmonicii dispune de suficiente resurse care să-i permită abordarea unui repertoriu pretențios, fără să scăpăm totuși din vedere faptul că în ceea ce privește tehnica de execuție existau destule momente mai puțin izbutite. Cel mai puțin convingător ni s-a părut finalul simfoniei. Orchestra era ținută tot timpul într-o intensitate sonoră mult prea mare, acoperind astfel corul (dirijor Anatol Goreaev) care era depășit în bună parte de greutățile partiturii. Efortul soliștilor vocali Tatiana Roșculeț, Edith Mathe, Mircea Emandi (de la Opera de Stat din Timișoara) și Oleg Rudic de a aduce un aport în realizarea artistică a finalului, nu a dat rezultatele așteptate; cel mai mult erau în suferință momentele de ansamblu.

Sîntem convinși că aceste observațiuni vor avea darul să îndrepte pe viitor deficiențele semnalate, cu atît mai mult cu cît orchestra a ajuns astăzi la un stadiu care să permită aceasta.

În anul 1950 a luat ființă pe lîngă Filarmonica de Stat din Arad un cor voluntar ai cărui membri au fost recrutați din rîndul amatorilor. După patru ani a devenit profesionist, continuînd să-și desfășoare activitatea în cadrul filarmonicii, fiind în prezent condus de tînărul și talentatul dirijor Anatol Goreaev. In cadrul manifestărilor sărbătorești, această formație a susținut un program de cîntece din care lipsea — din păcate — aproape cu desăvîrșire literatura corală românească contemporană (contemporan nu numai în sens cronologic ci mai ales sub raportul unui conținut și unei expresii noi). In acest sens se impune pe viitor o împrospătare substanțială a repertoriului în care să figureze, alături de piese românești de valoare, și lucrări care să aducă o mai mare diversitate în privința facturii corale. Acest lucru va avea, fără îndoială, o influență pozitivă asupra dezvoltării artistice a corului, ale cărui posibilități de execuție nu depășesc în prezent o anumită limită (ne referim la materialul vocal propriu-zis, la sonoritatea de ansamblu și posibilitățile de nuanțare), deși aflăm din caietul festiv că acesta a colaborat cu orchestra în Requiemul de Mozart, în „Cantata Pădurilor" de Șostakovici, în „Carmina Burana" de Orff. Nu știm dacă în cazul interpretării acestor lucrări foarte grele rezultatul a fost întotdeauna cel scontat dar, faptul că ele au fost totuși cîntate este un lucru demn de relevat, care ne permite să privim cu încredere evoluția mai departe a corului.

Un program festiv a fost prezentat și de orchestra populară care activează din anul 1954 ca o formație de sine stătătoare a Filarmonicii de Stat, actualmente condusă de violonistul Miklos Ladislau și înființată cu scopul de a promova îndeosebi cîntecul și dansul popular regional, armonizate și orchestrate cu pricepere de către folcloristul orchestrei Ioan T. Florea împreună cu întregul colectiv.

Un mic ansamblu instrumental — înjghebat după modelul tarafurilor din partea locului — a interpretat în mod admirabil, împreună cu soliștii vocali Alexandru Grozuță, Ortansa Gruia, Elza Stepan, Teodor Ilica și soliștii instrumentiști Petru Unc (clarinet), Petre Savu (fluier), Cornel Rîmneamțu (acordeon) și Ioan Chereș (xilofon), melodii românești din cîmpia Aradului, Podgorie, Valea Mureșului, Valea Crișului Alb, Munții Apuseni și Banatul de nord precum și cîntece aparținînd minorităților naționale maghiare și germane. Calitatea remarcabilă a execuției a fost o dovadă elocventă pentru priceperea cu care dirijorul și membrii orchestrei știu să tălmăcească în mod autentic comorile muzicii noastre populare.

Încheiem aceste rînduri, care au reușit să facă cunoscută doar o mică parte a unei intense și bogate activități, urînd Filarmonicii de Stat din Arad realizări și succese tot mai mari în cel de al doilea deceniu al existenței sale.

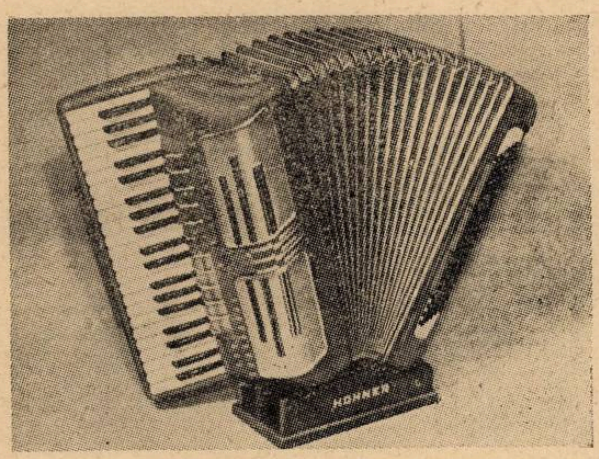
I. LUCA

PENTRU IUBITORII DE MUZICĂ

Despre acordeon și posibilitățile sale

Acordeonul este unul din cele mai populare instrumente muzicale. În unele țări cu mare tradiție în acest domeniu au loc adevărate concerte de acordeoane susținute fie de soliști virtuoși cu un înalt nivel artistic, fie de orchestre mari și mici a căror pregătire nu este cu nimic mai prejos decît cea a formațiilor instrumentelor consacrate, clasice, iar în program figurează mulți dintre compozitorii clasici de seamă. Acum cîțiva ani, un muzician își exprima părerea că acordeonul este instrumentul viitorului. Și într-adevăr, progresele făcute în studiul și construcția acordeonului sînt remarcabile.

În țări ca U.R.S.S., Germania, Franța, Italia ș.a. perfecționarea acordeoanelor a atins un nivel ridicat și este în continuă creștere. În afară de acordeoanele bazate pe principiul clasic, în aceste țări se construiesc acordeoane electronice după ultima expresie a științei. Aceste acordeoane, pe lîngă multe alte calități, o au și pe aceea de a sugera sunetele viorii, violoncelului, saxofonului, orgii electronice ș.a. Unele din ele au un mare număr de registre, folosesc amplifi-



Acordeon „Hohner" cu 100 de basi

Acordeon „Doina" cu 80 de bași

catoare electrice și alte mecanisme ca de exemplu schimbătoare de registru la picior etc., care măresc considerabil posibilitățile actuale ale acordeonului. Pe de altă parte, pregătirea științifică a acordeoniștilor a atins un grad înalt. Metodele învechite și improvizate ale amatorilor au început să dispară. Profesori bine pregătiți predau în școli studiul teoretic și practic al acordeonului pe baze tot atît de temeinice ca pentru oricare instrument. Citirea corectă a notelor, interpretarea justă a unei bucăți ca și solfegiile sînt urmărite cu aceeași seriozitate ca în școlile unde se studiază instrumente clasice. Aceasta a permis redarea în bune condiții la acordeon a unui repertoriu vast, care conține multe bucăți clasice prelucrate special pentru acordeon, la un nivel care nu știrbește cu nimic din valoarea și frumusețea acestora. Dimpotrivă, ele capătă în interpretarea acordeonului un farmec deosebit care nu poate fi întîlnit la alte instrumente. Așa, de pildă, adaptările după Chopin produc un efect cu totul excepțional. Mazurcile capătă astfel un caracter specific. Piese scrise pentru orgă, clavecin, pian, fagot și oboi pot fi interpretate cu succes la acordeon. Preludiile și Fugile de Bach, pagini de Mozart, Franck, Haendel, Albeniz și Granados, Rossini, Liszt, Bela Bartok se pretează la acordeon — afară de Beethoven, poate singurul care nu poate fi adaptat. Acest fapt deschide mult orizontul virtuozilor. Acordeonul a devenit un fel de instrument simfonic. Acest lucru nu este de mirare dacă ne gîndim că azi acordeonul se apropie destul de mult de posibilitățile orgii. Dar și muzica ușoară executată în condițiile actuale de interpreți bine pregătiți cu acordeoane perfecționate, s-a îmbogățit cu noi nuanțe înnobilîndu-și foarte mult calitatea. În U.R.S.S., unde în școlile superioare de muzică există catedre pentru studiul instrumentelor populare, pregătirea acordeoniștilor a atins un nivel ridicat iar numărul virtuozilor a crescut. Am cunoscut astfel pe unul din acești virtuozi, Iuri Kazacov, care ne-a vizitat țara în cursul lunii octombrie 1958, dînd o serie de concerte. El a executat la baian (un acordeon mai mare folosind butoni) un program ales. Sunetele emise de instrumentul său au fost de o expresivitate deosebită. A impresionat interpretarea dată de Kazacov unor piese ca „Toccata" și „Fuga" în re minor de Bach. Uneori sonoritățile păreau de orgă. De asemenea, „Cucu" de Daquin, o piesă destul de dificilă și Fantezia în fa minor pentru orgă de Mozart au plăcut mult. Kazacov a executat „Cutiuța cu muzică" de Liadov apoi bucăți de Musorgski ca „Dansul puilor", „Vechiul castel" ș.a. care au fost redate cu o deosebită măiestrie.

În U.R.S.S., o orchestră compusă din cca. 50 de acordeoniști a dat în cadrul unuia din festivalurile mondiale ale tineretului un concert care s-a bucurat de mult succes. Printre altele a interpretat în mod deosebit „Rapsodia a II-a ungară" de Franz Liszt. Orchestra a putut fi văzută și de publicul nostru în cadrul jurnalelor de actualități la cinematografe. In Franța, studiul acestui instrument a atins de asemenea un nivel foarte ridicat. Acordeoniștii sînt încadrați în societăți de amatori sau profesioniști. Profesorii autorizați în număr de peste 360 sînt și ei constituiți în asociație. Din unele statistici rezultă că Franța posedă astăzi peste 50.000 acordeoniști dintre care 8.000 sînt excepționali iar alți 8.000 profesioniști și semiprofesioniști. In iunie 1955 au avut loc zilele internaționale ale acordeonului la Paris. Au fost ore pasionante, iar piesa impusă fiind o uvertură de concert. Concurenții aveau ținuta artistică impecabilă a muzicienilor dintr-o orchestră simfonică. Unul din acordeoniști, Cristian Dimaccio, un băiat de 14 ani, a executat „Toccata" și „Fuga" în re minor de I. S. Bach, reușind de minune în această probă. El a imprimat o serie de discuri de succes printre care și „Allegro barbaro" de Béla Bartók.

Cu ocazia disputării „Cupei Europei" s-au întrunit la Strassburg aproximativ 150 orchestre de acordeoane din diferite țări. Manifestația a arătat marelui auditoriu că s-a creat „instrumentul care progresează". Pe de altă parte, un ansamblu „Hohner" din Germania a demonstrat că și în această țară studiul acordeonului se face la un nivel înalt. Compusă din instrumentiști femei și bărbați, avînd soliști de calitate, această orchestră are un repertoriu variat înglobînd toate „școlile". Citățm din program muzică de Bach, Weber, Debussy, Haciaturian, Sibelius, Musorgski, Bizet, Schumann, Haydn, Rossini, Liszt ș.a. Din exemplele citate rezultă că acordeonul, instrumentul zis popular a urcat pe înalte trepte ierarhice. Dacă mai dăm ca exemplu faptul că în 1927 acordeonistul Pandera a introdus la Paris acest instrument în orchestră (ceea ce a constituit pe atunci un adevărat scandal) putem aprecia progresul și calea parcursă de acest instrument. Acest lucru nu a fost posibil, după cum am mai pomenit, fără studii sistematice și aprofundate. La toate concursurile, citirea la prima vedere este de asemenea foarte importantă pentru că acordeonul pretinde atît competință cît și muncă teoretică temeinică la fel ca oricare alt instrument muzical.

Pentru satisfacerea cerințelor mereu crescînde ale acelora care doresc să învețe acest instrument în mod sistematic au fost create în unele din școlile noastre de muzică și în unele instituții, clase sau cursuri de acordeon. Trebuie să arătăm că în ultima vreme s-a trecut și în țara noastră la fabricarea acestui instrument, calitatea lui îmbunătățindu-se pe zi ce trece.

În cele ce urmează ne vom opri asupra unor neajunsuri care dăinuiesc încă la mulți dintre acordeoniștii noștri, înlăturarea lor fiind de cea mai mare importanță în dobîndirea unei adevărate măiestrii interpretative. Astfel observăm la acordeoniștii care n-au urmat o școală de specialitate, întrebuințarea greșită a degetației de la mîna dreaptă și stîngă. Majoritatea execută bucăți muzicale folosind numai trei degete la mîna dreaptă și două degete la cea stîngă. De asemenea, mînuirea burdufului se face deseori incorect. Mulți calculează greșit durata și schimbarea sensului curentului de aer din burduf, înjumătățind frazele, măsurile și chiar nota muzicală, ceea ce are drept urmare întreruperea mersului curgător al melodiei. Cetirea notelor în „cheia de fa" lasă mult de dorit. Marea majoritate a acordeoniștilor noștri nu cunosc notele din cheia de fa. Această practică înlesnind citirea acompaniamentului fără prea mare osteneală mai ales în piesele de muzică ușoară îl face pe acordeonist să nu-și însușească studiul cheii de fa. Din această cauză el nu va putea executa și nici interpreta corect partiturile mai dificile, cu toate că acordeonul, ca instrument complet, îi oferă această posibilitate. Conducătorii de ansambluri orchestrale interzic acordeoniștilor folosirea mîinii stîngi, motivînd că alte instrumente din orchestră completează partea mîinii stîngi (pian, țambal, contrabas etc.) In acest caz este bine ca pe lîngă piesele la care acor-

deonistul contribuie doar cu mîna dreaptă, să se dea piese complete pentru „acordeon solo" (ambele mîini).

Există încă mulți executanți care studiază superficial o partitură, nu citesc corect notele și semnele de interpretare orientîndu-se numai după linia melodică, ignorînd armonia. „Furați" de sunetul bogat și armonios al instrumentului, acordeoniștii noștri au fost tentați să se mulțumească cu puțin. Neajunsurile semnalate mai sus se datoresc în mare parte lipsei de studii de specialitate. În majoritatea cazurilor acei care învață acordeonul aplică metode personale ignorînd pe cele științifice și astfel mulți dintre amatori ajung pe căi cu totul greșite. Lipsa unei pregătiri teoretice temeinice este în bună parte cauza faptului că acordeoniștii ocolesc piesele muzicale mai dificile, repertoriul lor limitîndu-se mai mult la piese facile și banale executate în majoritatea cazurilor defectuos. Aceasta a dus la concluzia greșită că acordeonul este un instrument muzical banal, cu posibilități foarte reduse. Prin înființarea unor clase și cursuri de acordeon pe lîngă unele școli de muzică și instituții, prin tipărirea unei metode de acordeon corespunzătoare s-a realizat un prim pas în vederea îndreptării acestei situații.

Analizînd mai îndeaproape activitatea claselor de acordeon și avînd în vedere lipsurile amatorilor pe care le-am expus mai sus, facem unele precizări și propuneri cu privire la această specialitate.

Deoarece elevii care se înscriu la cursurile de muzică instrumentală și vocală nu posedă în mod egal cunoștințele muzicale elementare, ar fi indicat ca înainte de a intra la cursurile practice, ei să urmeze un an pregătitor de teorie elementară după care vor intra în anul I al specialității respective, iar durata cursului de acordeon să fie stabilită după necesitățile impuse de însușirea temeinică a acestui instrument.

În ceea ce privește metoda de predare sugerăm ca profesorii să urmărească cu insistență citirea corectă a notelor atît în cheia de sol cît și în cheia de fa, în așa fel încît elevul să nu se uite la claviatură, deoarece va fi sustras de la urmărirea continuă a notelor. Totodată va întrebuința o degetație corectă folosind cele 5 degete de la mîna dreaptă iar de la cea stîngă patru degete în mod curent, iar în unele cazuri chiar cinci. Elevul e dator să respecte ritmul împărțind în mod egal timpii pentru a obține în acest fel omogenitatea măsurilor. Mînuirea burdufului să se facă corect în așa fel încît schimbarea sensului să nu înjumătățească fraza, măsura, cu atît mai puțin nota. Prin mînuirea corectă a burdufului și a registrelor vom putea da o culoare de calitate piesei respective. Pentru asimilarea corectă a lecțiilor predate elevul va trebui să studieze zilnic, cu răbdare și perseverență, exersînd cel puțin trei ore pe zi.

Dacă pregătirea elevilor se va face la un nivel înalt, aceștia vor putea ajuta în mod substanțial echipele și brigăzile artistice de amatori sau de profesioniști, putînd să îndeplinească rolul de solist, acompaniator al soliștilor vocali și instrumentali, al corurilor și echipelor de dansuri populare, iar acolo unde există orchestre, vor putea activa cu succes executînd corect orice partitură, putînd să ajungă în măiestrie pe acordeoniștii din țările amintite, unde studiul acestui instrument a atins un nivel ridicat.

Prof. S. LUPESCU

REPORTAJUL NOSTRU

Muzică la complexul C. F. R. „Griviţa Roşie"

Legătura compozitorilor cu masele largi constituie un principiu director al creației noastre muzicale. În acest sens Uniunea Compozitorilor din R.P.R. a inițiat o seamă de acțiuni, printre care audițiile muzicale și schimbul de păreri cu muncitorii, la sediul ei și vizitele la locul de muncă al acestora, în întreprinderi.

Urmînd aceste inițiative și în dorința de a cunoaște cum se desfășoară viața muzicală la *Complexul C.F.R. „Griviţa Roşie"*, am pășit cu emoție pragul vestitelor *„ateliere"*, locul unei glorioase tradiții de lupte revoluționare muncitorești. Nădejdile noastre nu au fost înșelate căci imediat ce am luat contact cu *Clubul C.F.R. „Griviţa Roşie"* ne-am dat seama că impunătoarea clădire adăpostește un adevărat focar de cultură. În marea sală de la parter ne-a întîmpinat o plăcută surpriză: expoziția de artă plastică a artiștilor amatori din întreprindere. Mîini vînjoase de cazangii, strungari, turnători, prin jocul subtil al culorilor, al luminii și umbrei, au dat expresie grăitoare unor realizări care de multe ori te fac să crezi că sînt operele unor artiști profesioniști. Tot la parter este și o mare sală de spectacole. La primul etaj admirăm biblioteca, sala de lectură, sala de conferințe, sala de șah, toate populate cu un mare număr de muncitori, tehnicieni și funcționari. Domnește o liniște adîncă și plină de respect. În schimb, suind treptele etajului al doilea, se înfiripă treptat un zgomot general care, pe măsură ce străbați lungul coridor, începe să se lămurească și să devină plăcut. Sîntem într-o după amiază obișnuită. Clubul este în plină activitate. În săli cuprinzătoare, amenajate cu tot ce este necesar ca utilaj modern, repetă sau se instruiește un întreg furnicar de amatori de muzică. Mai întîi ne atrag atenția vocile cristaline ale unui grup de fete, urmate imediat de cele grave bărbătești, apoi sunetele specifice instrumentelor de „ciupit" (mandoline, chitare). Din altă sală răzbat voci de vioară iar ceva mai departe deslușim clar melodia și ritmul unui joc, executat de un taraf popular.

Intrăm pe rînd în diverse încăperi. Sîntem primiți cu multă voie bună de instructori, colaboratorii și discipolii lor. Să-i prezentăm!

Corul mixt, condus de dirijorul *Gh. Bujduveanu*, repetă cu sîrguință un program nou în vederea zilei de 30 Decembrie: „Mărăcinul" de Ion Dumitrescu, „Griviţa Roşie", fragment din partea I-a a poemului coral „Din lupta partidului" de Gh. Bazavan, „Marșul muncitorilor" din opereta „Ana Lugojana" de Filaret Barbu, „Pentru Pace luptăm" de Ioan D. Chirescu și „Cîntec pentru Republică" de Elly Roman.

Strungarului Iordache Ion îi place muzica ușoară...

Corul repetă sub îndrumarea dirijorului Gh. Bujduveanu

Moment din activitatea orchestrei

Orchestra de mandoline şi alte instrumente de „ciupit" (mandole, banjo, chitare, bas-balalaică etc.), condusă de instructorul *Eugen Kreiss*, este surprinsă interpretînd „Estudiantina" de Waldteufel.

Cercul de alfabetizare al amatorilor de astfel de instrumente lucrează într-o încăpere alăturată. Tineri şi vîrstnici exersează gama muzicală.

Cercul de amatori de vioară, condus de *Gheorghe Gavrilescu*, cuprinde 37 copii ai salariaţilor combinatului, dintre care unii au atins un stadiu mai avansat.

Formaţia de muzică populară (taraful), îndrumat de *Ştefan Constantin*, execută, cu mult brio, un joc popular.

Din programele corului am constatat că profilul său este axat pe cîntecul de masă (patriotic, revoluţionar, de muncă etc.) şi pe cîntecul popular. Ne-am interesat de felul cum este reprezentat specificul *„ceferist"*, trecutul de luptă şi viaţă nouă a feroviarilor. Specificul „ceferist" se face simţit prin cunoscutele cîntece : „Imnul ceferiştilor" de Alfred Mendelsohn, „Sirena lui Roaită", de V. Popovici „Drum de fier" de I. Dunaevski şi „Alarmă la C.F.R.", iar trecutul de luptă prin cîntecul popular revoluţionar rus „Porniţi înainte tovarăşi" şi „Privesc din Doftana", pe o melodie rusă. Manifestîndu-ne dorinţa de a cunoaşte posibilităţile sale interpretative, corul a executat „Măreţ pămînt al patriei iubite" de Ioan D. Chirescu. Relevăm claritatea vocilor, echilibrul sonor dintre partide, intonaţia justă, respiraţia, fraza şi dicţiunea acceptabile, într-un cuvînt, condiţiile de bază pentru o bună execuţie. Ne-am exprimat deci nedumerirea că un astfel de cor are un repertoriu cam redus şi este lipsit de lucrări noi, tocmai în ceea ce priveşte specificul întreprinderii. Din convorbirile ce-au urmat, cauzele acestei deficienţe încep să se lămurească. Dirijorul corului ne asigură că nu s-au mai scris alte cîntece noi cu specific „ceferist". Ştiindu-l însă compozitor, l-am întrebat de ce nu compune dînsul. Mi-a răspuns : *„Aş scrie cu mult entuziasm dar nu găsesc textele potrivite"*, ceea ce corespunde unui adevăr cunoscut şi unei preocupări permanente a Uniunii Compozitorilor.

— *„Ne place cîntecul de masă, dar noi nu cîntăm după note, aşa că ne însuşim pe cele uşor de memorat, melodioase şi armonizate simplu..."* spune economistul *Alexandru Cristescu*. Frezorul *Hosciuc Nicolae* intervine dînd ca exemplu în sensul de mai sus cîntecele clasicilor şi înaintaşilor noştri *D. Kiriac, I. Vidu, Gh. Cucu*, iar dintre cîntecele actuale pe cele create de *Ioan D. Chirescu*.

Alunecăm pe nesimţite în domeniul accesibilităţii muzicii în masele largi de auditori şi al preferinţelor faţă de diverse genuri de creaţii muzicale. Sîntem foarte bucuroşi să relatăm că *Tănase Maria* — electrician, *Dabija Paraschiva* — turnătoare, *Pop Păun* — de la întreţinere, *Ghiţă Florica* — funcţionară, *Bădulescu Mircea* — montator, *Murghilaş Gheorghe* — sudor, după scurte discuţii ajung la concluzia că *„un factor de seamă în ridicarea nivelului de accesibilitate îl constituie educaţia muzicală făcută metodic"*.

Foarte mulţi din cei de faţă şi-au exprimat dorinţa de a se organiza la club un curs de alfabetizare muzicală, de teorie şi solfegiu, conferinţe şi concerte-lecţii şi de a asculta cît mai multă muzică, în genuri diverse. Convorbirea a avut şi un efect practic, deoarece dirijorul corului a promis că în cursul lunii decembrie va începe să predea săptămînal cîte o lecţie de teorie şi solfegiu. Apreciind ca foarte bine venită iniţiativa Uniunii Compozitorilor de a stabili un contact şi schimb de păreri cu masele largi de muncitori el a arătat că atunci cînd piesele corale, ce fac obiectul programului zilei de 30 Decembrie, vor fi finisate, va solicita pe compozitorii lucrărilor respective să vină în mijlocul coriştilor pentru a-i ajuta cu sfatul şi a le asculta părerile şi sugestiile.

Am aflat cu bucurie că lucrările compozitorilor noştri în frunte cu cele ale lui *George Enescu* sînt cunoscute muncitorilor. În ce priveşte creaţiile lui Enescu, *Ciutacu Victoria* — regulatoare (Diek) preferă rapsodiile iar *Mocanu Ion* — montator a fost impresionat de „izul popular" din Sonata a III-a, în caracter popular, pentru vioară şi pian, pe care a ascultat-o la radio în execuţia fraţilor Ştefan şi Valentin Gheorghiu. *Cristea Jana* — contabil şi *Maria Weber* — inginer frecventează teatrul de operă. Aceasta din urmă a fost impresionată îndeosebi de *„legătura adîncă, realistă dintre textul literar şi muzica lui Paul Constantinescu din opera „O noapte furtunoasă"*.

La *„Cercul de alfabetizare"* pentru instrumente de „ciupit", îndrumat de instructorul Eugen Kreiss, elevi de toate vîrstele, ca şi unii membri ai „orchestrei de mandoline" îşi manifestau cu fermitate voinţa de a-şi apropia cît mai mult cultura muzicală. *Velicu Ion* — lăcătuş — un om simpatic cu părul cărunt— cîntă la banjo *„după ureche"*, dar adaugă *„deşi îmi este greu, învăţ şi notele"*. Strungarul *Iordache Ion* cîntă de asemenea la banjo, cu muzicalitate şi un dezvoltat simţ ritmic. Îi place muzica uşoară, preferă pe *Elly Roman*. Arată că orchestra din care face parte întîmpină greutatea procurării notelor muzicale de care are nevoie o formaţie de mandoline, mandole, banjo etc., aşa încît toate „aranjamentele" sînt făcute de dirijor. *Paraschiv Mircea* — elev la Şcoala Profesională a Complexului, de 16 ani, ar vrea să cînte la trompetă, Stanciu Ion — zidar doreşte să înveţe clarinetul iar *Dumitrescu Marin* — lăcătuş — şi *Nedelea Florea* — montator ar vrea să înveţe acordeonul.

Abordăm şi problema muzicii transmisă prin difuzoare în timpul lucrului. *Maria Weber* — inginer este de părere că muzica difuzată ar trebui să fie mai bine selecţionată *(„accesibilă, veselă, odihnitoare")* iar pe alei, unde se circulă mai tot timpul zilei, s-ar putea transmite un program cu o durată mai mare.

*

Cîteva concluzii.

Mai întîi este cert că avîntul, mereu crescînd al mişcării artistice din ţara noastră se reflectă puternic

și în activitatea muzicală din Complexul C.F.R. „Griviţa Roşie". Iubitorii de muzică din această întreprindere participă cu însufleţire la manifestările muzicale organizate de clubul lor. Este demnă de subliniat dorinţa lor sinceră de a-şi îmbogăţi cunoştinţele artistice pentru a putea înţelege mai bine şi alte genuri muzicale, în afară de cele pe care le gustă azi. Sîntem deci convinşi că organizaţia de partid, conducerea complexului şi comitetul de întreprindere, care sprijină cu căldură activitatea iubitorilor de muzică, vor lărgi şi mai mult ajutorul acordat clubului prin: *mărirea numărului cercurilor de „alfabetizare muzicală" (teorie şi solfegiu, canto, acordeon, pian etc.); organizarea de conferinţe şi concerte-lecţii, cu exemplificări pe viu, discuri sau benzi de magnetofon; mărirea numărului de bilete procurate pentru spectacole muzicale (operă, operetă); abonamente la concerte simfonice şi de cameră.*

Cu privire la necesitatea îmbunătăţirii repertoriului cîntecelor de masă noi, accesibile şi mobilizatoare (care să oglindească specificul *„ceferist"* de luptă revoluţionară, munca creatoare şi viaţa nouă a feroviarilor), continuarea legăturilor compozitorilor cu muncitorii Complexului C.F.R. „Griviţa Roşie" va da, fără îndoială, roadele dorite.

De asemenea, sîntem convinşi că şi în problema ridicării nivelului accesibilităţii muzicale, privind masele largi ale iubitorilor de muzică, Uniunea Compozitorilor din R.P.R., mergînd pe drumul iniţiativelor luate, va avea de spus un cuvînt hotărîtor.

AL. COLFESCU

Pentru o mai bună desfăşurare a educaţiei muzicale elementare

In zilele de 8, 9 şi 10 decembrie 1958, direcţia Învăţămîntului Artistic din Ministerul Învăţămîntului şi Culturii a organizat o consfătuire cu directorii şcolilor elementare de artă din ţară şi cu unele cadre didactice de la aceste şcoli, cu scopul de a analiza modul de pregătire a procesului de instrucţie şi educaţie, precum şi sarcinile de viitor ale acestor şcoli.

S-au prezentat următoarele referate: 1. Referatul Direcţiei Învăţămîntului Artistic despre activitatea instructiv-educativă în şcolile elementare de artă; 2. „Educaţia comunistă a elevilor" (dir. şc. de muz. din Or. Stalin); 3. „Organizarea şi desfăşurarea procesului de învăţămînt" (dir. şc. de artă din Galaţi); 4. „Aplicarea programelor de învăţămînt şi alegerea repertoriilor şi tematicii" (dir. şc. de muz. şi arte plastice din Constanţa).

In discuţii a fost subliniat faptul că o bună parte din şcolile de artă şi-au deschis porţile în condiţii prielnice bunei desfăşurări a învăţămîntului artistic în noul an şcolar. Aceasta, datorită muncii depuse de conducerea şi profesorii şcolilor precum şi sprijinului acordat de organele locale.

Sînt însă unele şcoli care întîmpină greutăţi în activitatea lor, nefiind sprijinite îndeajuns de organele locale, cum se întîmplă la Oradea, Botoşani, Piteşti, Giurgiu, Deva, Turnu-Severin, Reşiţa, Bucureşti-Raionul Griviţa Roşie etc.

Problema educaţiei comuniste a elevilor a constituit o preocupare a tuturor şcolilor de artă, dar nu toate au dus o muncă susţinută pentru realizarea ei. Discuţiile purtate au scos la iveală unele lipsuri serioase, care trebuie remediate. Astfel, în unele şcoli există fenomene de vedetism, de îngîmfare, din partea unor elevi, tolerate de către profesorii lor. De asemenea se manifestă lipsa de grijă şi respect faţă de bunurile obşteşti. A fost criticată atitudinea unor elevi de a se ocupa mai mult de cultura de specialitate, în detrimentul culturii generale.

Organizarea timpului liber al elevilor are o mare importanţă în procesul de educaţie. Preocupările din zilele libere ale copiilor trebuie îndrumate către activităţi folositoare dezvoltării lor multilaterale ca: vizionări de filme, spectacole educative, muzee, excursii, audiţii etc. Un exemplu pozitiv în acest sens ni-l oferă şcoala de muzică din Oraşul Stalin care foloseşte în acest scop duminicile denumite „duminica pionierului".

Din discuţiile purtate a reieşit că majoritatea şcolilor de artă s-au străduit să cultive în sufletul elevilor dragostea pentru popor, pentru munca lui creatoare. Astfel, şcoli ca cele din Oradea, Buzău, Or. Stalin, Bucureşti-Griviţa Roşie etc., au organizat cu elevii concerte în întreprinderi şi uzine, G.A.S., G.A.C. etc. Sînt emoţionante clipele cînd fiii muncitorilor, care frecventează şcoala de artă, prezintă în fabrici manifestaţii artistice în faţa părinţilor. Este cazul şcolii din Or. Stalin, care prin concertele date la întreprinderile „Ernst Thälmann" şi „Metrom" a realizat o legătură sufletească atît de strînsă între elevi şi muncitori, între uzină şi şcoală, încît cele două uzine au luat şcoala sub patronajul lor.

In programele concertelor şi în programele analitice s-a căutat a se introduce cît mai multe creaţii ale compozitorilor noştri. In această privinţă participanţii la consfătuire cheamă pe compozitori să ofere piese noi şi variate pentru repertoriul copiilor.

A fost subliniată importanţa legăturii şcolilor de artă cu părinţii elevilor. Aceştia trebuie să constituie un permanent sprijin al şcolii în munca de educaţie a elevilor. In acest scop, şcoala urmează să organizeze conferinţe pentru părinţi, în care să li se arate rolul lor în educaţia patriotică a copiilor, în organizarea studiului individual al acestora.

S-a discutat apoi despre rolul hotărîtor al profesorului în educaţia elevilor. Profesorul este urmărit de elev cu atenţie, de aceea el trebuie să fie un exemplu de conştiinciozitate şi punctualitate. Profesorul fiind cel care iniţiază pe elev în tainele artei, făcînd cu el primii paşi pe drumul muzicii, trebuie să fie un bun pedagog, cunoscător al psihologiei copilului.

Dar, pentru ca elevii să primească o educaţie în spiritul moralei comuniste, profesorul însuşi trebuie să aibă un nivel politic ridicat. Adîncirea învăţăturii marxist-leniniste, a concepţiei materialist-dialectice, cunoaşterea politicii Partidului este o datorie a fiecărui membru al corpului didactic.

In încheiere, a luat cuvîntul tov. Maxim Crişan, directorul Învăţămîntului Artistic din Ministerul Învăţămîntului şi Culturii, care a arătat grija pe care o poartă Partidul şi Guvernul pentru ridicarea cultural-artistică a ţării noastre.

El a scos în relief cîteva măsuri care vor aduce un nou avînt în învăţămîntul muzical, printre care: intensificarea muncii de procurare a materialului didactic din ţară şi străinătate; formarea unei comisii alcătuită din profesori ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, care să îndrumeze activitatea de elaborare a manualelor şi metodelor pentru instrumente ş. a.

Una din preocupările actuale ale Direcţiei Învăţămîntului Artistic este întocmirea planului de perspectivă pe anii 1960—70, în vederea perfecţionării învăţămîntului artistic din ţara noastră.

Şcolile elementare vor deveni puternice centre metodologice artistice în raionul şi oraşul respectiv, focare de cultură şi artă pentru oamenii muncii din acea localitate. In jurul lor trebuie strînse toate forţele artistice, care să dezbată şi să elaboreze cele mai bune metode de muncă pe tărîm artistic şi de educaţie a tineretului.

IOSIF MARIŞ

Cuprinsul

Probleme actuale ale muzicii programatice şi cu text în dezbaterea Uniunii Compozitorilor din R.P.R.
Îndatoriri de seamă ale muzicienilor noştri (Cuvîntul de deschidere rostit de Alfred Mendelsohn, secretar al Uniunii Compozitorilor) *(pag. 1)*

Andrei Tudor

Tema contemporană în creaţia programatică şi cu text. *(pag. 3)*

Vasile Tomescu

Accesibilitatea, trăsătură caracteristică a muzicii cu program şi cu text. *(pag. 5)*

Dumitru Bughici

Pentru o creaţie în spirit revoluţionar şi partinic. *(pag. 7)*

Pascal Bentoiu

Muzica populară ca izvor al creaţiei programatice şi cu text. *(pag. 9)*

Mihai Rădulescu

Muzica cu program şi cu text şi temperamentul compozitorului. *(pag. 11)*

Cuvîntul compozitorului Alfred Mendelsohn. *(pag. 13)*

Cuvîntul de închidere rostit de compozitorul Ion Dumitrescu, primul secretar al Uniunii Compozitorilor. *(pag. 15)*

VIAŢA UNIUNII COMPOZITORILOR

Aniversarea Proclamării Republicii (pag. 21) ; Audiţie de muzică din R.P.D. Coreeană (pag. 21) ; Festivitate dedicată Unirii (pag. 22) ; O importantă şedinţă plenară a Comitetului Uniunii Compozitorilor (pag. 22) ; Compozitorii în mijlocul poporului — convorbire la redacţia noastră — (pag .23).

Alfred Alessandrescu *(pag. 25)*

Constantin Brăiloiu *(pag. 26)*

Ion Dumitrescu

În amintirea lui Theodor Rogalski *(pag. 29)*

Concert comemorativ — *Felicia Donceanu* — (pag. 31) ; Conferinţa Consiliului Internaţional de muzică populară (pag. 31) ; Concurs de cîntece despre şi pentru tineret în cinstea celui de-al VII-lea Festival Mondial (pag. 31).

CREAŢIA ROMINEASCĂ

Alexandru Schmidt

Cîntec de viaţă nouă *(pag. 32)*

CONCERTE — SPECTACOLE

Muzică romînească. Oratoriul „Horia" de Alfred Mendelsohn — *M. Rădulescu* — (pag. 36) ; Variaţiuni simfonice de Mircea Basarab — *A. Porfetye* — (pag. 37) ; Concertul pentru vioară şi orchestră de D. Capoianu — *Doru Popovici* — (pag. 37) ; Baletul şi viaţa — *Mariana Dumitrescu* — (pag. 38) ; *Oaspeţi.* Dirijori — *J.-V. P.* — (pag. 40) ; Violonişti — *M. R.* — (pag. 40) ; Orchestre de cameră ale amatorilor — *J.-V. P.* — (pag. 41).

VIAŢA MUZICALĂ ÎN ŢARĂ

I. Luca

Filarmonica din Arad îşi sărbătoreşte deceniul. *(pag. 42)*

PENTRU IUBITORII DE MUZICĂ

Prof. S. Lupescu

Despre acordeon şi posibilităţile sale. *(pag. 43)*

REPORTAJUL NOSTRU

Muzică la complexul C.F.R. „Griviţa Roşie" — *Al. Colfescu* — (pag. 45) ; Pentru o mai bună desfăşurare a educaţiei muzicale elementare — *Iosif Mariş* — (pag. 47).

Pe copertă : tabloul Hora Unirii la Craiova de Aman.

COLEGIUL REDACŢIONAL

Zeno Vancea (redactor şef), *Tiberiu Alexandru, George Breazul, Vasile Cristian, Liviu Rusu, Andrei Tudor, Vasile Tomescu* (redactor şef adjunct).

BIBLIOTECA ASTRA SIBIU

Lia Popovici

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Redacţia şi Administraţia :
Bucureşti, str. Lipscani, 20

Telefoane :
15.21.19
15.78.32

Intreprinderea Poligrafică nr. 2, Bucureşti, str. Brezoianu nr. 23—25, c. 369

Preţul lei 5

MUZICA

2

FEBRUARIE 1959

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
Anul IX februarie 2/1959

PROBLEME ACTUALE ALE MUZICII PROGRAMATICE ŞI CU TEXT

Răspunderea compozitorului faţă de text

de RADU PALADI

O discuţie în jurul acestei teme este binevenită deoarece există multe opinii confuze sau chiar greşite despre însemnătatea textelor în muzica de masă. Domneşte în general părerea — nemărturisită dar bine înrădăcinată — după care valoarea unui cîntec se poate judeca aproape exclusiv după valoarea muzicii.

Dacă putem face o deosebire în ce priveşte munca şi timpul depuse de compozitor şi munca şi timpul depuse de poet pentru crearea unui cîntec, nu trebuie să extindem deosebirea şi asupra valorii artistice a celor două creaţii. Chiar dacă mulţi compozitori se îndreaptă asupra unor texte mediocre, şi relativ puţini poeţi de valoare se preocupă de textul pentru cîntecul de masă, acest fapt nu trebuie acceptat ca o regulă generală că valoarea poeziei poate fi mai mică decît a muzicii. Rezultatul unei colaborări de forţe, de talente, de dăruiri artistice inegale nu poate fi decît un produs hibrid. În orice muzică vocală însemnătatea conţinutului poetic este cel puţin la fel de mare ca însemnătatea muzicii. Şi cea mai bună confirmare în acest sens ne-o oferă muzica populară. Nu există cîntăreţi populari, spre deosebire de mulţi dintre cei profesionişti, în interpretarea cărora să nu se desluşească limpede cuvintele; nu există nepotriviri de caracter, de atmosferă, între muzică şi versurile simple, uneori stîngace, dar întotdeauna bogate în imagini poetice corespunzătoare imaginilor muzicale. Liedurile marilor compozitori clasici, cunoscutele cantate şi oratorii moderne, cele mai bune cîntece de masă ca Marseilleza, Internaţionala, Imnul Tineretului Democrat, chiar multe cîntece romîneşti valoroase, sînt rezultatul unei depline concordanţe între muzică şi text, ambele servind în fond, pe două căi artistice deosebite, aceeaşi idee.

De aceea munca compozitorului cu autorul textului trebuie să fie îndeplinită cu deosebită seriozitate şi simţ de răspundere. Ideea iniţială a viitoarei creaţii vine de obicei de la poet. Acesta îşi aşterne pe hîrtie gîndurile, fie ştiind dinainte că vor servi pentru muzică, fie fără a intenţiona acest lucru. Şi într-un caz şi în altul, dacă au valoare poetică şi putere de sugerare, versurile pot trezi imaginaţia muzicală a compozitorului. Cîteodată ele pot face să ţîşnească aproape instantaneu ideea muzicală; versurile şi muzica pot constitui din prima clipă un tot atît de unitar, încît să nu mai fie nevoie de retuşări din partea poetului.

Versurile scrise anume pentru a fi transpuse în muzică sînt cel mai mult întrebuinţate de compozitorii noştri. Lăsîndu-ne însă prea des conduşi de ritmul egal, de metrica clasică întrebuinţată de obicei de poeţi, cădem uneori într-o oarecare monotonie a ideilor muzicale. Să nu uităm că muzica noastră populară este departe de a îmbrăca ritmuri egale şi simetrice. Şi nu i se potrivesc — decît cu rare excepţii — versuri lungi, strofe perechi etc. De aceea unii compozitori preferă alt sistem de lucru: compunerea muzicii înaintea textului. În acest sistem — deşi în general mai puţin apreciat — se pot obţine după părerea mea, realizări cel puţin la fel de valoroase.

Aci colaborarea dintre cei doi creatori se ridică la o treaptă superioară; dacă poetul nu va înţelege muzica, dacă nu va simţi în toate subtilităţile ei sensul ideii muzicale şi toate transformările melodice şi armonice ale acesteia, dacă nu va avea elementare cunoştinţe de ritm, desigur că rezultatele vor fi slabe şi vom avea cuvinte dinamice pe o muzică suavă sau invers.

În cazul în care însă poetul îndeplineşte condiţiile de mai sus, colaborarea lui cu compozitorul poate duce la realizări de o calitate deosebită. Nu ştiu dacă valoarea textului unui cîntec de masă trebuie să fie judecată după cum el rezistă sau nu la o lectură aparte. Cred mai degrabă că, judecînd în acest fel, am rupe tocmai unitatea cu muzica, de care vorbeam. Atunci cînd un om oarecare caută să-şi amintească un

cîntec, îi vin în minte în acelaşi timp atît melodia cît şi cuvintele. Sau dacă întîmplător a uitat unul din aceste două elemente, repetarea de cîteva ori a celuilalt îi trezeşte de obicei memoria şi în direcţia uitată.

De aceea, chiar dacă unele texte scrise după muzică ne sună la lectură asimetric sau ciudat, împreună cu muzica ele îşi capătă adevăratul lor sens, completînd ideea muzicală, concretizînd-o şi formînd împreună un tot închegat şi artistic.

Dar acela care scrie versuri nu este singurul obligat să aibă idei în ce priveşte conţinutul poetic al unui cîntec. In acest sens cred că şi muzicianul are un însemnat cuvînt de spus ; el este dator să aibă însă cultură literară şi poetică şi o deosebită capacitate de selecţionare. E cel puţin ciudată atitudinea compozitorului care lasă numai pe umerii poetului răspunderea tematicii şi concepţiei ideologice a textului.

Dimpotrivă, dacă vrem să îmbinăm cu succes cele două arte, trebuie să încercăm a ne contopi cu poetul într-o singură conştiinţă artistică, avînd în faţa ochilor exemplul creatorului popular care este în aceeaşi măsură şi poet şi muzician. O dată cu naşterea ideii muzicale, în imaginaţia noastră se naşte de multe ori şi o idee poetică pe care colaboratorul nostru poate eventual s-o preia.

Realizînd această strînsă colaborare, această participare activă a celor doi artişti la munca de creaţie, această legătură organică a muzicii cu textul, vom ajunge să ridicăm nivelul artistic al cîntecului de masă.

Ajungem astfel la problema fundamentală a calităţii artistice a cîntecelor de masă. Teama de a aborda teme noi, aspecte mai puţin cunoscute ale vieţii, face încă pe mulţi creatori să se complacă în şabloane banalizate. Dar acestea nu mai pot emoţiona şi nu mai sînt acceptate de mase, adică tocmai de acei cărora cîntecele le sînt destinate. Atît compozitorul cît şi poetul trebuie să pornească la conceperea unui cîntec cu acelaşi elan şi prospeţime de idei cu care ar porni la crearea unor lucrări de mari proporţii. Un cîntec poate fi şi trebuie să fie o bijuterie, o verigă de aur în creaţia noastră muzicală şi nu o simplă lucrare formală, scrisă numai pentru că a fost comandată. De multe ori, poeţi de valoare se coboară la nivelul unor obişnuiţi textieri, lucru pe care compozitorul îl acceptă cu indiferenţă, ocolind astfel datoria de a-şi pune probleme de răspundere. Nu este suficient ca tematica generală a textului să fie valabilă pentru ca poezia să aibă valoare artistică.

Trebuie să avem în faţa noastră exemplul valoroşilor poeţi sovietici care se ocupă exclusiv de cîntece de mase şi sînt apreciaţi ca atare la justa lor valoare. Oare textul bun al unui cîntec care cutreieră întreaga ţară şi flutură pe buzele tuturor este mai prejos decît o poezie bună citită de un mănunchi mult mai restrîns de oameni ?

Muzica programatică şi cu text pentru copii

de **LAURENŢIU PROFETA**

Muzica pentru copii este prin excelenţă programatică şi cu text. Atît compozitorii clasici cît şi cei moderni, atunci cînd s-au adresat copiilor au ales fie calea muzicii instrumentale sau simfonice cu program, fie calea muzicii cu text. Muzică fără program şi fără text pentru copii nici nu credem că ar putea exista, căci o astfel de muzică ar contrazice psihologia copilului, aviditatea sa de concret, de fabulaţie, lipsa de receptivitate pentru tot ce este abstract.

Dacă muzica pentru copii este prin excelenţă programatică, este evident că subaprecierea programatismului duce şi la subaprecierea acestui sector al creaţiei pentru copii. Ceea ce s-a putut constata şi la noi într-o anumită măsură în ultimii ani. Nu vrem însă să trecem cu vederea realizările acestui gen, unele din ele fiind chiar foarte îmbucurătoare.

Astfel, pentru emisiunile radiofonice destinate copiilor şi în special pentru excepţionalul cor de copii al Radiodifuziunii, compozitorii noştri au creat un repertoriu bogat şi variat. Menţionăm dintre cîntecele reuşite scrise în ultimii ani : „Sînt pionier" de Ion Vasilescu, „Micii fotbalişti" de V. Timiş, „Cîntec de drum" de Sergiu Sarchizov, „Fluturaşul" de Emil Lerescu, la care se mai adaugă şi alte cîntece scrise de compozitori ca Ion Chirescu, Hilda Jerea, Matei Socor, Theodor Bratu, Miriam Marbe, C. Palade, C. Teodosiu, Gh. Vancu ş. a.

In domeniul cîntecului pentru copii activează de asemenea un număr de compozitori-pedagogi ca : N. Oancea, D. D. Stancu, Nelu Ionescu, C. Mereş şi alţii. Aceştia depun o reală străduinţă pentru promovarea cîntecului pentru copii, cunoscînd îndeaproape cerinţele genului, specificul său.

In celelalte genuri destinate copiilor, activitatea creatoare a fost mai redusă decît în genul cîntecului. Totuşi şi aci au apărut lucrări meri-

tuoase ca de exemplu: operetele pentru copii de compozitorii G. Dendrino, N. Kirculescu, Elly Roman şi A. Giroveanu.

Au fost scrise de asemenea lucrări vocal-simfonice cum sînt: suitele vocal-simfonice „Povestea din pădure" de C. Bobescu şi „Cîntece de tabără" de Laurenţiu Profeta, precum şi alte lucrări instrumentale şi simfonice inspirate din viaţa copiilor.

Cu toate acestea, trebuie să spunem că situaţia în genul muzicii pentru copii e departe de a fi satisfăcătoare. Faţă de succesele obţinute de compozitorii noştri în alte sectoare de creaţie, putem spune că acest domeniu a rămas în urmă şi chiar că el a fost în bună măsură ignorat de cea mai mare parte a compozitorilor. Cînd facem această afirmaţie nu ne gîndim atît la genul cîntecului, ci mai ales la celelalte genuri muzicale pentru copii, ca: opera, baletul, poemul simfonic, suita simfonică etc. De fapt, ar trebui să înşiruim aici toate genurile muzicale şi nu am greşi de loc căci muzica pentru copii trebuie, după părerea noastră, să fie un adevărat „microcosmos" muzical, deci să cuprindă în mic, potrivit specificului său, toate genurile, toate aspectele artei muzicale. Numai astfel vom putea sădi de timpuriu în masa copiilor sămînţa artei muzicale adevărate.

Privind din acest punct de vedere peisajul muzicii noastre pentru copii, vom fi dintru început izbiţi de două aspecte negative şi anume:

— Primul: cei mai mulţi dintre compozitorii noştri de frunte abordează extrem de rar sau de loc acest gen al muzicii pentru copii. Istoria muzicii ne oferă multe exemple de mari compozitori care au scris pentru copii, de la Simfonia copiilor de Haydn, la piesele de Schumann, Ceaikovski, Musorgski, de la „Colţul copiilor" şi baletul pentru copii „Cutia cu jucării" de Debussy, la „Petrică şi lupul", baletele şi suitele lui Prokofiev, în a cărui muzică creaţia pentru copii ocupă un loc încă nemaiîntîlnit în istoria muzicii la alt mare compozitor.

— Al doilea aspect negativ constă în tratarea oarecum superficială, facilă, a genului de către unii compozitori, care confundă uneori caracterul copilăresc cu puerilul, cu infantilismul înapoiat, cu didacticismul îngust.

Ambele aceste aspecte negative îşi au originea în subaprecierea genului. Aceste trei cuvinte „muzica pentru copii" sintetizează toată complexitatea genului. În primul rînd, Muzică cu M mare; în al doilea rînd, „pentru copii", deci o a doua sarcină tot atît de dificilă, a scrie muzică adevărată, cunoscînd în acelaşi timp psihologia copilului, capacitatea sa de înţelegere, limitele tehnice şi de ordin psihologic ale genului.

Iată de ce creaţia pentru copii înseamnă o dublă dificultate, de care amintea şi Gorki cînd spunea că pentru cei mici trebuie să se scrie ca şi pentru adulţi numai... că trebuie să se scrie mai bine. Trebuie să spunem că alături de compozitorii valoroşi mai există mulţi diletanţi care şi-au găsit un culcuş comod în sectorul muzicii pentru copii. Chiar unii compozitori care au realizat cîndva lucrări bune pentru copii, în alte lucrări dovedesc o inexplicabilă superficialitate, scriind cîntece pentru copii lipsite de frumuseţe melodică, anoste, plate.

Exigenţa compozitorilor faţă de calitatea artistică a muzicii şi textului este de multe ori sub orice critică. De ce oare tocmai atunci cînd scriem pentru copii, ne considerăm în drept să devenim superficiali, puţin exigenţi — cînd ştim doar cît de mare e răspunderea ce ne revine pentru formarea gustului artistic al copiilor? Ceea ce se întipăreşte la o vîrstă fragedă cu greu se mai poate modifica. Îndoparea copiilor cu şabloane muzicale, cu texte proaste, duce la deformarea gustului lor muzical.

Din păcate, chiar în culegeri reprezentative — cum sînt de exemplu culegerea „Micii fotbalişti", apărută la ESPLA sau recent culegerea tipărită de Editura Tineretului sub titlul „Steaguri mici" — apar cîntece sub orice nivel atît din punct de vedere muzical, cît şi literar. Culegerea „Steaguri mici", pe lîngă greşelile inadmisibile de redactare, cuprinde texte traduse într-o limbă românească care pentru a fi înţeleasă ar necesita o nouă traducere, precum şi texte originale ca de pildă:

În colonie la Predeal
Un pionier cu drag cînta,
Ecoul dus de-al apei val
Se auzea pe Prahova.

Inima mea e Patria
Pe care o iubesc
Inima mea e Patria
Şi pentru ea muncesc.

Acesta e textul întreg, semnat de A. Pascali.

Iată şi textul unui cîntec pentru copii foarte răspîndit. Autorul, tov. Nelu Ionescu a scris multe cîntece reuşite şi are meritul de a fi un pionier în acest domeniu. Dar cum poate accepta lipsa de sens, absurditatea unor astfel de versuri:

Nea Alecu, Nea Alecu
Tunde oaia şi berbecu
Şi berbecul tot zicea
Nu mai tunde oaia mea.

Tocmai în căciula lui
Sare cioara din gutui.
Nea Alecu furios
Dă cu foarfecile jos.

Am insistat la început asupra textelor tocmai pentru faptul că conţinutul muzicii pentru copii trebuie să constituie problema fundamentală. Muzica pentru copii şi în primul rînd cîntecul trebuie să fie un instrument de formare cetăţenească, patriotică, să educe în spiritul socialismului tinerele generaţii, să formeze caracterul tinerelor vlăstare, gustul lor artistic. Cu astfel de texte — care fie că dovedesc un apolitism cras, o totală

lipsă de preocupare pentru educaţia tinerei generaţii, fie că tratează în mod şablonard o tematică socială — nu putem atinge acest obiectiv.

Mulţi compozitori îşi pun întrebarea : „Cum trebuie să scriem pentru copii ?“ In primul rînd, conştienţi de pericolul expus mai sus, al platitudinii, al diletantismului, trebuie să ţinem seama şi de legile specifice genului, care cer: o mare simplitate a expresiei şi abordarea unor mijloace lipsite de dificultăţi de ordin tehnic (intonaţie, ambitus etc.).

Un lucru foarte important este acela de a şti cui ne adresăm. Intr-un fel vom scrie pentru preşcolari, pentru şcolarii mici (în treacăt fie spus, aceste categorii sînt aproape complet ignorate de compozitori) ; în alt fel vom scrie pentru şcolarii mijlocii şi mai mari, care pot face faţă unor dificultăţi tehnice, relativ sporite.

Aceasta în ceea ce priveşte muzica destinată a fi cîntată de toţi copiii. Dar mai există şi muzica destinată a fi cîntată de copii talentaţi, de micii artişti, aşa cum sînt cei din corurile Radio, Palatul Pionierilor, Ansamblul C.C.S. De data aceasta nu numai că nu trebuie să ne temem de o factură artistică mai evoluată, dar aceasta este neapărat necesară pentru ridicarea necontenită a gustului artistic al micilor interpreţi ca şi al micilor lor ascultători. Să nu uităm că muzica pentru copii nu se adresează numai micilor corişti, ci există un larg public de mici ascultători pentru care trebuie să scriem muzică bună.

Din păcate, în multe cîntece pentru copii există o mare sărăcie în ceea ce priveşte factura muzicală. In primul rînd, sărăcia melodică : se scriu încă multe cîntece pentru copii a căror melodie e un simplu solfegiu inexpresiv, monoton. Caracterul de cuplet plat, lipsit de viaţă, desene melodice ce repetă stereotip aceeaşi figură sterilă pînă la plictiseală.

In al doilea rînd, sărăcia armonică : armonizări ce nu ies din funcţia treptelor principale, uneori la nivelul celor mai primitive încercări de şcoală.

Analizînd culegerile apărute, ai de multe ori impresia că unii compozitori au uitat că în muzică există un factor de prim ordin, care aduce culoare şi varietate, mişcare şi vigoare : modulaţia. Cîntecele noastre pentru copii modulează foarte rar. Nici măcar modulaţia pasageră nu există în multe din ele. De aici caracterul static, monoton, sărăcăcios. E drept că modulaţia trebuie practicată cu grijă, evitînd exagerările care ar contrazice principiul de bază al scrieturii muzicale pentru copii — maxima simplicitate.

Şi mai de neînţeles este însă sărăcia facturii pianistice de acompaniament a celor mai multe cîntece scrise pentru corurile de copii. De data aceasta nu mai poate fi vorba de greutăţi de execuţie, pianistul fiind adult şi presupus absolvent de conservator.

Armonia sărăcăcioasă, primitivă a acompaniamentului, factura sa stereotipă e din păcate prezentă chiar la unele cîntece reuşite din punct de vedere melodic. Trebuie să cerem mai multă fantezie, ingeniozitate, culoare, acestor acompaniamente, ca în felul acesta să poată fi îmbogăţită factura artistică a părţii vocale care, prin definiţie, nu poate depăşi o anumită limită (impusă de specificul vocilor de copii).

Astfel de exemple de sărăcie fie melodică, fie armonică, fie legată de factura acompaniamentului, găsim din păcate chiar în culegeri relativ recente sau în manualele şcolare. Nu putem să nu remarcăm că sărăcia de factură, simplismul s-a manifestat la noi nu numai în cîntece, dar şi în unele lucrări de amploare cum este opera „Ceata lui Baboi“ de Nelu Ionescu. Mai multă fantezie, mai multă plasticitate, mai multă prospeţime, o factură mai variată, mai colorată, mai vie, iată care sînt imperativele momentului actual, cînd, după acumularea unei experienţe îndeajuns de vaste în genul cîntecului pentru copii, trebuie să ne punem serios problema calităţii, a măiestriei artistice.

Am arătat că muzica pentru copii este prin excelenţă programatică. De aci decurge în mod firesc necesitatea de a adînci în muzica pentru copii tot ceea ce este caracteristic programatismului şi în primul rînd plasticitatea imaginilor, zugrăvirea artistică sugestivă a unor aspecte din realitate, onomatopeicul (redat bineînţeles artistic şi nu grosolan, naturalist).

Această plasticitate nu o vom cere numai muzicii simfonice şi instrumentale pentru copii, ci chiar şi celei cu text. Cîntecele pentru copii trebuie să fie şi ele pline de relief, culoare, plasticitate. Numai astfel vor fi îndrăgite de copii.

O altă sarcină este aceea de a scrie pentru copii în toate genurile, de a crea un repertoriu multiplu, variat, acel microcosmos de care aminteam. Avem nevoie de un cîntec de muzică uşoară pentru copii. Cei mici trebuie să aibă „şlagărele“ lor. Altminteri vor continua să le fredoneze pe ale noastre şi nu pe cele mai potrivite.

Dacă susţinem o muzică uşoară pentru copii nu putem fi însă de acord cu tendinţele ce au existat în special în emisiunile radiofonice pentru copii unde de multe ori, texte cu conţinut patriotic, educativ erau tratate în mod uşuratic, fiind ataşate unor melodii în stilul cupletului de revistă.

Avem nevoie deci şi de un cîntec de masă pentru copii, de acel cîntec pionieresc care să cultive dragostea de patrie, elanul tineresc în lupta pentru socialism şi pace.

Apoi trebuie să mai remarcăm că repertoriul de cîntece umoristice-satirice este încă sărac. Lipsesc cîntece-scenete, cîntece-fabule care să povestească despre întîmplări hazlii — instructive. Avem nevoie de comedii muzicale şi de operete pentru copii. E regretabil că după succesul obţinut acum cîţiva ani în domeniul operetei pentru copii, Radiodifuziunea n-a continuat în această direcţie şi e şi mai regretabil că teatrele noastre muzicale de operă, operetă şi es-

tradă se dezinteresează de această sarcină primordială : spectacolul educativ pentru cei mici.

De altfel, trebuie să remarcăm şi faptul că în Uniunea Compozitorilor, de muzică pentru copii se ocupă numai secţia de masă-corală. Credem că şi celelalte secţii trebuie să urmărească cu aceeaşi stăruinţă crearea de lucrări în toate genurile pentru copii, de la operă şi balet, pînă la muzica uşoară.

Aceasta va stimula apariţia unor poeme şi suite simfonice inspirate din basmele noastre populare, a unor cantate şi oratorii, opere şi balete legate de viaţa luminoasă, plină de minunate aspecte noi a copiilor din R.P.R.

Am căutat să înfăţişăm foarte succint cîteva din problemele ce se pun în domeniul muzicii pentru copii, fără a putea, bineînţeles, în cadrul restrîns al articolului, să epuizăm toate aspectele, să adîncim şi să concretizăm în suficientă măsură cele arătate.

Sperăm că pe viitor problemele muzicii programatice şi cu text pentru copii, vor fi în centrul atenţiei tuturor compozitorilor. Numai astfel vom putea crea un bogat repertoriu care să contribuie activ la formarea cetăţenească a tinerelor vlăstare, la educarea lor în spiritul socialismului, la formarea gustului lor pentru frumos.

Programatismul în muzica de cameră

de **THEODOR GRIGORIU**

Programatismul are o veche tradiţie în muzica de cameră. Formaţiile de cameră de astăzi au ca strămoşi micile mănunchiuri de muzicanţi populari, care din toate timpurile au practicat o muzică legată de împrejurări şi imagini concrete. Vechii cîntăreţi ai Evului Mediu — truverii şi minnesängerii — introduceau în interpretarea legendelor şi baladelor lor interludii instrumentale a căror expresie se modifica o dată cu desfăşurarea peripeţiilor textului (Este interesant de remarcat că un procedeu similar se întîlneşte în muzica populară romînească la cîntăreţii noştri de balade).

Elementele programatice au pătruns mai tîrziu în arta polifoniştilor vocali din veacurile al XV-lea şi al XVI-lea, care au avut în acest sens încercări foarte îndrăzneţe, rivalizînd uneori cu realizările programatice ale compozitorilor din secolul al XIX-lea. Să ne amintim, de pildă, de „Bătălia de la Marignan" a lui Clement Janequin, încercare de a zugrăvi un tablou amplu, sau de „Cîntecul păsărilor", în care acelaşi autor urmărea o imitare fidelă a sunetelor naturii. In ce priveşte arta instrumentală a maeştrilor preclasici, să ne amintim de caracterul programatic sugerat de înseşi titlurile unor piese ale claveciniştilor francezi ca Lulli, Rameau sau Couperin, precum şi de unele lucrări celebre ale maeştrilor italieni ca sonata „Trilul diavolului" de Tartini.

In muzica de cameră a compozitorilor clasici, programatismul ia aspecte foarte variate. La Haydn întîlnim o formă de programatism naiv, cum ar fi în cvartetul „Ciocîrliile".

Beethoven adînceşte ideea programatismului, dîndu-i un substrat psihologic mai complex. Astfel, în Sonata „Les Adieux", cele trei părţi corespund cu tot atîtea stări sufleteşti, proprii anumitor momente de viaţă : despărţirea, absenţa, revederea. Stări lăuntrice precis caracterizate sînt înfăţişate şi în Cvartetul op. 18 nr. 6, al cărui final poartă titlul „La malinconia", sau la Cvartetul op. 132, unde întîlnim acel emoţionant „Imn de mulţumire al unui însănătoşit".

Aspecte noi îmbracă programatismul şi în creaţia lui Schubert, unde atmosfera specifică liedului pătrunde în lucrări instrumentale de proporţii ample, cum sînt Cvintetul „Păstrăvilor" şi Cvartetul „Moartea şi fata", derivate din celebrele lieduri. Personalitatea tipic romantică a lui Schumann, legătura lui cu scriitorii germani ai epocii, precum şi propria lui capacitate de plăsmuire poetică se oglindesc în numeroasele lui miniaturi, adevărate capodopere ale genului, mergînd de la sugerări onomatopeice, cum ar fi „Pasărea profet" pînă la caracterizări de personaje (Florestan, Eusebius, Pierrot) sau sugerarea celor mai nuanţate stări sufleteşti (Vioara, Avînt, Prima durere).

Liszt, acest neobosit călător, a lăsat în „Anii de pelerinaj" o adevărată transpunere muzicală a impresiilor culese în peregrinările sale. Un aspect autobiografic şi mai precis întîlnim la Smetana, în Cvartetul „Din viaţa mea".

In ce priveşte compozitorii ruşi din veacul trecut, înclinaţia lor pronunţată către programatism pe care o constata Stasov ca o trăsătură distinctivă, se confirmă şi în muzica de cameră. Un exemplu concludent îl oferă Musorgski în piesele sale de pian „Tablouri dintr-o expoziţie", „In sudul Crimeii", „O lacrimă", „In sat" şi altele. Nu voi insista asupra diversităţii de aspecte ale programatismului musorgskian, îndeobşte cunoscut, care a exercitat o puternică influenţă asupra compozitorilor ruşi, ca şi asupra unor compozitori apuseni de la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Influenţa aceasta e mărturisită chiar de

Debussy, a cărui muzică poartă aproape în întregime amprenta unui programatism de natură impresionistă : Catedrala scufundată, Paşi pe zăpadă, Dansatoarele din Delphi, Grădini sub ploaie, Clar de lună etc. Faţă de tendinţele de supra-rafinare şi de estetism care-şi făceau loc în muzica de la începutul secolului al XX-lea, tinerele şcoli muzicale au adus elemente de împrospătare prin legătura cu folclorul. Acesta le-a oferit în acelaşi timp un punct de vedere nou în abordarea programatismului. Bartók, de pildă, în numeroase piese pentru pian (Mikrokosmos, Bagatele), creează o adevărată lume muzicală de imagini concrete şi sugerate, structurate pe intonaţii şi ritmuri populare. Aceleaşi trăsături caracterizează şi muzica lui Kodály.

Originalitatea profundă a lui Janacek se manifestă şi în imaginile care au servit drept punct de plecare compoziţiilor sale de cameră : romanul lui Tolstoi „Sonata Kreutzer" l-a inspirat în plăsmuirea Cvartetului I ; Cvartetul II poartă titlul „Scrisori de dragoste", iar Sonata pentru pian în mi bemol minor, intitulată „1 octombrie 1905" este scrisă în memoria muncitorului Frantisek Pavlik, care a fost ucis în timpul unei răscoale sociale.

In muzica sovietică, bogatul conţinut inspirat din viaţa omului nou, constructor al comunismului, însufleţeşte cu patosul său revoluţionar şi lucrările de muzică de cameră, fie că programul lor este declarat, cum ar fi în Cvartetul de Ţintadze sau de Filippenko, fie că este implicit, ca în piesele lui Prokofiev sau Şostacovici, care consideră că întreaga sa muzică are un caracter programatic.

In muzica de cameră românească, tendinţa aceasta programatică este firească şi apare ca o dezvoltare a caracterului fundamental-realist al folclorului nostru muzical. Cred că nu mai trebuie subliniat că în folclor orice act artistic este motivat, este legat de viaţă. Melodicitatea bogată a muzicii noastre, claritatea formelor şi a limbajului o îndepărtează de preocupări estetizante şi abstracte. Este de remarcat că în multe lucrări fără caracter programatic declarat, imagini cum ar fi cele de colind, de cîntec sau de joc transpar fără echivoc. Dar pentru a nu impieta asupra intenţiilor autorilor, nu vom trece în revistă decît acele lucrări al căror programatism este declarat. Astfel, în creaţia enesciană, programatismul declarat joacă un rol foarte important, pe care-l recunoaşte deschis chiar marele nostru compozitor în volumul său de „Amintiri". Relieful imaginilor enesciene uzează de toate înfăţişările ei pentru a clarifica programul propus şi pentru a vehicula emoţii : plasticitatea intonaţională, imitarea de sunete, redarea unor mişcări, toate sînt folosite pentru scopul propus.

Piesele „Impromptu" op. 18 şi în special „Impresiile din copilărie" op. 26 sînt în acest sens semnificative, ele mergînd de la sugerări ale auditivului (ca în momentele „Greierul", „Cucul în perete", „Pasăre în colivie") pînă la sugerări de atmosfere şi de expresii (cum ar fi „Răsărit de soare"), trecînd prin portretizări (cum ar fi acela al „Lăutarului" sau al „Bătrînului cerşetor"), care ilustrează extraordinara aptitudine a compozitorului de a caracteriza, prin cîteva intonaţii, un personaj.

Mihail Jora, meşterul neîntrecut al liedului românesc, ne-a dat cîteva lucrări în care programatismul vine să precizeze expresii de mare intensitate lirică, aşa cum apare în Suita pentru vioară şi pian. Titlurile : „Dor de soare", „Bejenia", „Mîngîiere", „Inviere" ilustrează pagini lirice intense, notaţii aproape biografice ale unei vii şi emoţionante sensibilităţi: ele nu îngustează imaginea, dimpotrivă, invită pe auditor să intre pe sub arcada lor într-o sferă amplă. In caietul pentru copii „Poze şi pozne", caracterul educativ este îmbinat cu cel artistic cu mare măiestrie.

Maestrul Martian Negrea are o serie întreagă de piese pentru pian cu caracter programatic, în care atmosfera peisajului şi a satului ardelean este prinsă cu multă poezie. Paul Constantinescu, al cărui stil este viguros, tonic şi de mare claritate, a creat imagini muzicale de un puternic realism şi în muzica de cameră. Vreau să citez aici suita de caricaturi „Din cătănie", piesele pentru pian, cele „Patru fabule" şi interesantele „Madrigale". Sabin Dragoi, unul dintre pionierii şcolii noastre simfonice de astăzi, ilustru culegător de folclor, a înmănunchiat în suite pentru pian, miniaturi dintre care unele, cum sînt „Hodoroaga", „Cimpoiaşul", „Pe picior", „Brîul", sînt modele ale genului.

Constantin Silvestri, de asemenea, a îmbrăţişat în special genul muzicii de cameră ; a scris două suite dedicate copiilor, cunoscuta „Bacanală" şi altele, de un programatism evident. Tudor Ciortea a prelucrat teme populare din diverse regiuni ale ţării şi le-a înmănunchiat în suite pentru pian, cum ar fi „Suita pe teme tîrnăvene".

Conţinutul vieţii noi, care pulsează de un deceniu şi jumătate în ţara noastră, a însufleţit pe mulţi compozitori în făurirea unor lucrări optimiste, inspirate de actualitate. Astfel Ion Dumitrescu, a cărui muzică e plină de viaţă ritmică şi invenţie melodică, a scris Cvartetul dedicat păcii, al cărui programatism constă tocmai în abordarea acestei teme acute a vremurilor noastre. In creaţia lui Alfred Mendelsohn întîlnim multe exemple de muzică programatică, unele foarte interesante ca sursă de inspiraţie. Aşa sînt cvartetul în care fiecare dintre părţi corespunde temperamentului unuia dintre compozitorii noştri, prieteni ai autorului, cvartetul intitulat „Cinci impresiuni de la Moscova", piesele de pian „Jocuri şi plaiuri", sextetul „Cîntare omului", cvartetul VI „Comedia dell'arte", cvartetul cu pian (al tineretului). Desigur, şi alţi compozitori au scris lucrări de cameră în care programatismul apare în diferite înfăţişări.

Enumerarea de mai sus nu are un înțeles pur enunciativ : dintr-însa se poate desprinde o sumă de concluzii neîndoielnice și de primordială însemnătate în ce privește raporturile dintre muzica de cameră cu program declarat. Multitudinea și varietatea de aspecte pe care ele le oferă și pe care am căutat să le evoc în limitele restrînse ale paginilor de față, demonstrează limpede în primul rînd un fapt : că muzica de cameră este pe deplin compatibilă cu programatismul, că nu există între aceste domenii nici un fel de contradicție lăuntrică. Astfel, poziția celor care susțin că muzica de cameră prin însăși structura sa și mijloacele sale de care dispune, s-ar putea întruchipa în mod convingător imaginile concrete legate de un program definit, se dovedește eronată și este infirmată nu numai prin raționamente, dar înainte de toate prin constatările concrete. Mai mult decît atît, departe de a fi opus prin sinea sa specificului muzicii de cameră, programatismul este și în această sferă, ca și în celelalte tărîmuri ale muzicii, un adevărat ferment, un stimulent care pune pe compozitor în fața unor probleme interesante și fecunde, sugerîndu-i soluții inedite și ingenioase, înviorîndu-i imaginația, deschizîndu-i drumuri noi.

Din chiar exemplele citate se poate constata că elementul programatic duce pe compozitor la noi rezolvări ale problemelor de construcție și mai cu seamă de instrumentație, iar fiecare dintre noi, cei care am încercat, după puterile noastre, să abordăm acest domeniu, am putea aduce mărturie vie a cutărei sau cutărei pagini de partitură, unde un anume detaliu de orchestrație sau anume particularitate de formă a fost generată de-a dreptul de imaginea programatică. Astfel în realitate lucrurile se petrec întocmai invers față de aserțiunile acelor esteticieni care contestau programatismul în muzica de cameră : în loc ca economia de mijloace a acesteia să zădărnicească întruchiparea unui program, prezența acestuia din urmă duce la o îmbogățire și o împrospătare a mijloacelor muzicii de cameră. Ceea ce nu este numai un fenomen interesant din punct de vedere al meșteșugului, ci se înscrie în evoluția firească a genului de cameră, care tinde tot mai mult să-și lărgească granițele exprimînd un conținut tot mai bogat și mai substanțial și adresîndu-se unui public din ce în ce mai larg. Este o mare distanță de la miniaturile salonarde, la lucrări care izbutesc să reflecte marile teme contemporane : de la publicul într-adevăr „de cameră" de odinioară, la sălile mari sau la cîmpul nelimitat deschis de discurile și emisiunile radiofonice de astăzi. Iar pe acest drum, programatismul este un element important de stimulare și progres.

VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR

Prime audiții cu lucrări pentru fanfară

La Uniunea Compozitorilor a avut loc un cenaclu al subsecției de muzică de fanfară, în care Fanfara reprezentativă a M.F.A. dirijată de Lt. Colonel Elade Mihail și Cpt. Sîrghie Gheorghe, a prezentat șapte lucrări, majoritatea în primă audiție, care marchează, în general, pasul înainte făcut de acest gen de muzică în ultima vreme.

Am ascultat „Variațiuni simfonice pe o temă populară" de Ion Totan, în care compozitorul, printr-o orchestrație bogată, varietate de ritm și colorit a dovedit însușirea meșteșugului prelucrării folclorului nostru.

„Poemul liric pentru bariton și fanfară" de Aurel Popa este o lucrare scrisă cu pricepere și îndrăzneală. Autorul s-a inspirat din poezia „Cîntec" (Frumoasă ești pădurea mea) de G. Topîrceanu. Partea de solo a fost interpretată cu căldură de baritonul Octav Enigărescu.

În „Suita în stil popular", printr-o orchestrație remarcabilă și reușite combinații de timbre, compozitorul Pavel Horceag pune în valoare multiplele resurse ale fanfarei.

O lucrare de o deosebită valoare, atît prin conținutul său, adînc grăitor, cît și prin forma sa de sonată mare, realizată cu măiestrie, a fost „Poemul eroic" de Alfred Mendelsohn. Scris în amintirea ostașilor căzuți în războiul antifascist și brodat pe exemplul minunat al eroului Eftimie Croitoru, poemul a comunicat auditoriului alese emoții artistice, printr-un limbaj muzical de forță expresivă, în care predomină puternice accente dramatice.

Am ascultat apoi „Marea Revoluție" de D. Eremia. După o introducere larg dezvoltată urmează un marș simfonic în care, atît temele utilizate, cît mai ales prelucrarea lor armonică și orchestrală sugerează evenimentul social-istoric de importanță mondială petrecut în 1917.

A urmat „Piesă de concert pentru trompetă și fanfară" de D. Crăciunescu. Lucrarea are un vădit caracter didactic și este menită să dezvăluie posibilitățile expresive și de virtuozitate ale trompetei (solist — elevul sergent Văduva Ion). În încheiere s-a executat „Rapsodia Română" de N. Buicliu. Folosind trei teme populare distincte, autorul le pune în valoare cu o tehnică adecvată.

Prezentarea pieselor a fost făcută de compozitorul Ion Totan.

La discuții au luat cuvîntul compozitorii D. Eremia, I. Chioreanu, Dinu Stelian și Alfred Mendelsohn.

Opera noastră odinioară şi azi

De vorbă cu T. Brediceanu, G. Niculescu-Basu, Edg. Istrati şi C. Bugeanu

de AL. COLFESCU

În comparaţie cu Italia, Germania, Franţa, Rusia şi Anglia, în ţara noastră, teatrul liric a apărut mult mai tîrziu. De-abia la 1722 se semnalează la Sibiu primul spectacol de operă dat de o trupă italiană, condusă de impresarul Livio Cinti. După 15 ani, la 1787, documentele vremii ne vorbesc despre reprezentaţiile date la Bucureşti de o trupă italiană, condusă de un anume Francesco, apoi în 1795 o trupă germană, venind din Bucovina, a dat spectacole în dealul Copoului la Iaşi.

Îngălbenitele arhive, cercetate cu migală de D. C. Olănescu, N. Iorga, Ion Ghica, Fr. Sulzer, Eugen Filtsch, J. Bielz, N. Filimon, T. Burada, Müller von Azov, M. Posluşnicu, George Breazul, Andrei Tudor, Vasile Tomescu etc. ne descriu împrejurările social-istorice vitrege în care oamenii de artă legaţi de popor au luptat cu mari sacrificii pentru crearea unui teatru de operă românesc.

Trupele străine de operă, în special cele italiene şi franceze, aduse pentru desfătarea boierilor şi a „protipendadei" erau îndeaproape susţinute de guvernele de la Bucureşti şi Iaşi.

Mai tîrziu, la începutul secolului al XX-lea, Teatrele Naţionale, recent înfiinţate, încep să aibă orchestre proprii care executau uverturi, la deschiderea spectacolelor, însoţeau anumite piese cu muzică şi cîntau în antracte. Activitatea acestor orchestre, a conservatoarelor şi a unor valoroşi muzicieni ca Alex. Flechtenmacher, I. A. Wachmann, Ed. Wachmann, L. Wiest, Ed. Caudella, P. Mezzetti, Ciprian Porumbescu, G. Musicescu, G. Dima, I. Mureşianu, I. Vidu, G. Stephănescu etc. au dezvoltat în straturile din ce în ce mai largi ale poporului, într-un timp, relativ scurt, gustul pentru muzică şi dorinţa de a se înfiinţa o operă în care să se cînte în limba română. Concomitent, conservatoarele încep să dea la iveală serii de interpreţi, iar şcolile de canto conduse de I. A. Wachmann, P. Mezzetti, G. Stephănescu şi A. Eliade formează cîntăreţi de o valoare incontestabilă. Astfel la 11 decembrie 1835 apare „întîia reprezentaţiune românească lirică pe scena noastră", cînd elevii lui I. A. Wachmann au interpretat vodevilul „Triumful amorului".

Cu formaţii timide, fără subvenţie, fără sală de spectacol, străduania continuă.

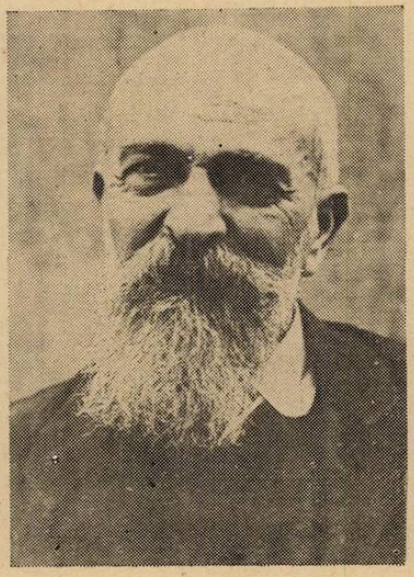
În aceste împrejurări compozitorul, profesorul şi dirijorul George Stephănescu, combătînd cu înverşunare ideea că „nu se poate cînta o operă în limba română", făcînd şi sacrificii băneşti personale, activează cu elan pentru întemeierea unui teatru liric românesc. Şcoala sa de canto promovează elemente valoroase ca tenorii I. Băjenaru, Gr. Gabrielescu şi I. Dumitrescu, baritonii A. Eliade, G. Teodorescu şi D. Popovici-Bayreuth, sopranele Irina Vlădaia, Alexandrina Gavala ş. a.

Venind în fruntea orchestrei Teatrului Naţional din Bucureşti, G. Ştephănescu dirijează opere clasice şi lucrări româneşti iar la 6 mai 1885 — dată memorabilă în istoria muzicii noastre — deschide prima stagiune de operă română, în care se cîntă pentru prima dată în limba maternă opera „Linda de Chamonix" de G. Donizetti. În ianuarie 1886 are loc un spectacol cu „Traviata" de Verdi în care îşi dă concursul cea mai mare cîntăreaţă a acelor vremuri, Adelina Patti. Stagiunile operei lui G. Stephănescu sînt scurte, deziluziile sînt mari iar subvenţiile din vistieria statului se varsă tot trupelor străine. În anul 1892 el întemeiază „Compania lirică română" care dă unele spectacole la Teatrul Liric (din trupă făcea parte şi vestita soprană Elena Teodorini). Se cîntă „Carmen" de Bizet, „Lohengrin" şi „Tannhäuser" de Wagner.

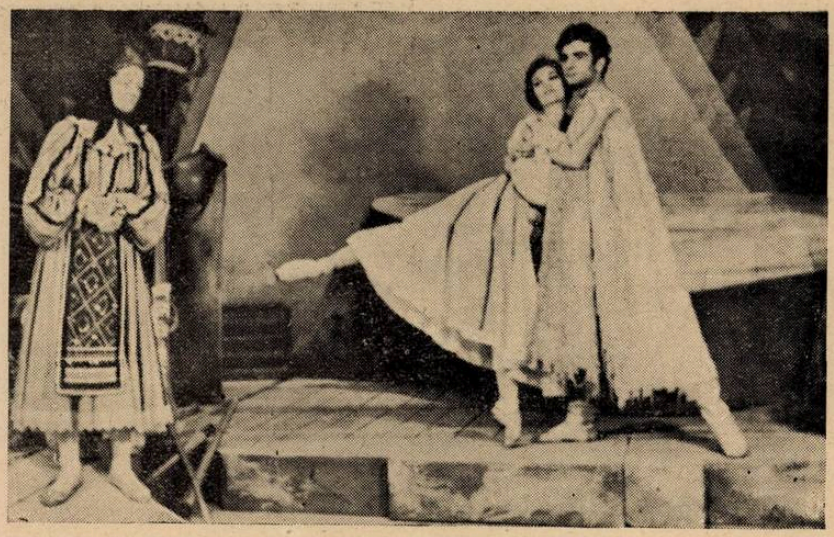
Nepăsarea guvernelor şi a clasei dominante ca şi condiţiile vitrege în care s-a dezvoltat teatrul liric în Romînia de ieri a determinat pe unii din marii noştri interpreţi vocali să părăsească ţara, să caute condiţii mai prielnice aiurea şi să peregri-

I. Băjenaru în „Voievodul Ţiganilor"

George Stephănescu



Hariclea Hartulary-Darclée



Moment coregrafic din baletul „Priculiciul" de Zeno Vancea, pe scena T.O.B. în interpretarea operei din Timişoara

neze peste hotare (Contesa Marcolini-Eufrosina Vlasto-Popescu, Elena Teodorini, Nuovina-Margareta Iamandi, Hariclea Hartulary-Darclée, D. Popovici-Bayreuth, Ioan (Giovanni) Dumitrescu, Grigore Gabrielescu, Ioan Băjenaru, Grigore Teodorescu, Florica Cristoforeanu, Viorica Ursuleac, Maria Cebotari, Nectara de Flondor, Dimitrie Onofrei, Mihail Nasta, Traian Grozăvescu etc.).

La începutul secolului al XX-lea, rămăşiţele trupelor italiene şi franceze de operă dăinuiau încă, iar licărirea de mari nădejdi a înjghebării lui G. Stephănescu se stinsese. Apar formaţii sporadice şi cu viaţă scurtă. Iată, de exemplu, iniţiativa unui diletant, inginerul Gh. C. Cosmovici, care compunînd o operă după piesa lui Vasile Alecsandri „Fîntîna Blanduziei", înjghebează o formaţie (din care au făcut parte George Folescu, G. Niculescu-Basu ş. a.) care s-a preparat şase luni. S-a dat numai un singur spectacol, la 30 aprilie 1910, la Teatrul Naţional, avînd concursul Orchestrei Ministerului Instrucţiunii Publice, dirijată de Alfonso Castaldi. În 1914—1915, ţîşnită din entuziasmul tinereţii şi cunoscută popular sub numele de „Opera Studenţească", bucurîndu-se de sprijinul întregii studenţimi (în frunte cu M. Vlădoianu, Camil Petrescu şi Dimitrie Cristide) ia fiinţă o formaţie de operă care dă spectacole reuşite cu „Aida", „Lakmé", „Faust" şi „Carmen". În 1915 mai activează efemer compania de operă „C. Stănescu-Cerna", compania „Gabrielescu", apoi, în 1916, o formaţie condusă de baritonul Jean Athanasiu şi dirijorul Umberto Pessione.

În timpul primului război mondial, în refugiul de la Iaşi au loc stagiunile de operă din 1917 şi 1918, cînd s-a făcut dovada că avem tot ce ne trebuie pentru a întemeia o operă romînă permanentă.

Sub impulsul publicului larg, iubitor de muzică, un grup de artişti

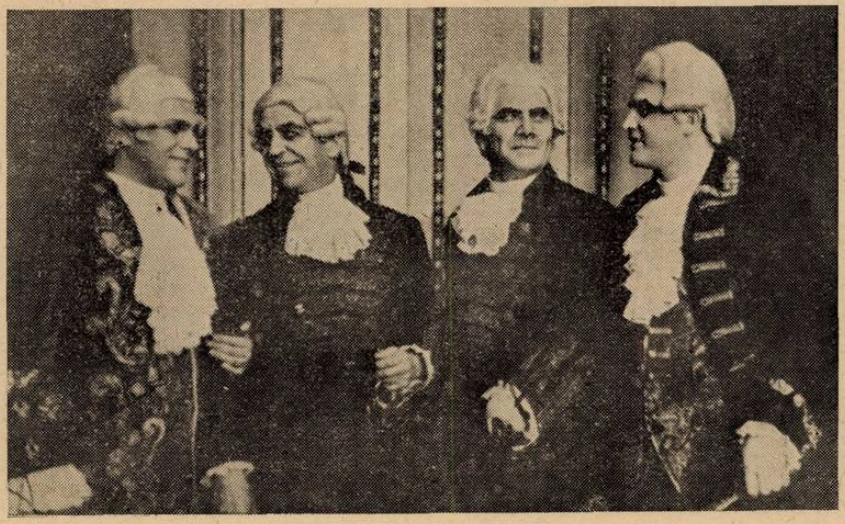
Şerban Tassian în „Ion Vodă cel Cumplit" de Gh. Dumitrescu.

lirici, din mijlocul cărora se desprinde figura marelui cîntăreţ George Folescu, *porneşte o acţiune dîrză pentru realizarea acestui deziderat care dura de mai bine de un secol. La 17 septembrie 1919 se înfiinţează* „Opera-Artiştii Asociaţi", *care se transformă curînd în* Societatea lirică romînă „Opera". *Deschiderea stagiunii s-a făcut cu peripeţii şi mari emoţii la 17 martie 1920 cu „Aida", sub conducerea lui Felix Weingartner. Urmează numeroase alte demersuri, eforturi şi la* 8 decembrie 1921, deschiderea primei stagiuni de operă. *S-a cîntat „Lohengrin" de Wagner cu George Enescu la pupitru.*

Drumul operei romîne părea larg deschis. La conducerea ei vin muzicieni de mare pregătire şi prestigiu, ca Scarlat Cocorăscu, George Georgescu, Ion Nonă Ottescu, Ionel Perlea, Tiberiu Brediceanu etc.

Totuşi, prima noastră instituţie lirică nu are o aşezare şi o formă definitivă, corespunzătoare importantului său rol cultural. Cînd este instituţie de stat, cînd primeşte numai o subvenţie şi este o „concesiune". Mult timp nu are un local propriu potrivit cerinţelor sale, nu are orchestra sa proprie şi utilizează orchestra Filarmonicii.

După 23 August 1944, o dată cu eliberarea ţării, încep să se creeze Operei Romîne condiţiile cele mai prielnice pentru desfăşurarea unei activităţi demne de avîntul cultural-artistic din ţara noastră. Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R. îşi inaugurează la 31 ianuarie 1954 *un nou local, dotat cu utilaj modern, înzestrat*



De la stînga la dreapta : *N. Bădescu, G. Niculescu-Basu, George Folescu şi Ş. Tassian în „Bal Mascat" de Verdi.*

cu un colectiv artistic, tehnic și de conducere, din ce în ce mai calificat.

*

În ce urmează vom relata convorbirile întreprinse cu unele personalități de seamă ale vieții noastre muzicale despre „OPERA NOASTRĂ DIN TRECUT ȘI AZI".

Prima convorbire am avut-o cu artistul poporului TIBERIU BREDICEANU compozitor înaintaș, folclorist reputat și bun organizator.

— Vă rugăm să ne spuneți cîteva cuvinte despre greutățile întîmpinate la întemeierea Operei Romîne.

— *Mai întîi s-a înființat Opera Națională de la Cluj (1920) și apoi cea din București (1921). Iată împrejurările: Eram șeful resortului Ocrotiri Sociale-Arte în timpul Consiliului Dirigent Romîn al Transilvaniei, Banatului, Crișanei și Maramureșului. Am luat această inițiativă încă de la 13 septembrie 1919 și cu mari greutăți am dus-o pînă la capăt. A trebuit să găsim o cale de înțelegere pentru a rezolva, în primul rînd, problema clădirilor. Am adus de la Budapesta pe reputatul dirijor Egisto Tango iar de la București o seamă de cîntăreți. Corul s-a format din elevii conservatorului și studenți clujeni.*

Deschiderea primei stagiuni a Operei Naționale din Cluj a avut loc la 25 mai 1920 cu „Aida" de Verdi, avînd la pupitru pe Alfred Novak, dirijorul orchestrei Orașului Sibiu.

La 31 mai 1920, plecînd din postul de director general al Teatrului Național și Operei din Cluj, în locul meu am recomandat și a fost numit baritonul D. Popovici-Bayreuth. Marele cîntăreț, profesor și director de scenă a avut ulterior un rol important în dezvoltarea operei din Cluj.

— Am dori să spuneți un cuvînt și despre actualul Teatru de Operă și Balet al R.P.R.

— *Niciodată muzica nu a fost la noi mai sprijinită de stat ca azi. Spectacolele din ultimul timp ale T.O.B. merg pe linia progresivă, avînd un nivel artistic din ce în ce mai ridicat. Publicul este compus azi din straturile largi ale maselor de oameni ai muncii, devine pe zi ce trece mai competent iar opera devine un bun cultural al poporului. Creația romînească este stimulată și valorificată. Întrevăd T.O.B.-ului un viitor luminos.*

Foaierul principal al T. O. B.

*

Ne-am adresat apoi celui care timp de aproape 60 de ani a participat cu elan la viața noastră artistică, apreciatului cîntăreț GEORGE NICULESCU-BASU, artist al poporului.

— Dv. ați cunoscut ultimele rămășițe ale turneelor trupelor de operă italiană și franceză din țara noastră. Vă rugăm să ne povestiți cîte ceva din acest trecut.

— *Da ! Le-am cunoscut și încă destul de bine fiindcă în anul 1905 am cîntat ca solist-comprimar în cadrul unei trupe italiene care și-a deschis stagiunea cu „Mefistofele" de Arrigo Boito și în care basul italian Luigi Lucenti a avut un mare succes. S-a mai cîntat „Faust", „Bărbierul din Sevilla", „Aida", „Boema" etc.*

În februarie 1906 a fost o stagiune de operă franceză, sub impresariatul lui Miclescu. Am cîntat atunci în operele „Romeo și Julietta", „Mireille" și „Faust".

Spre deosebire de înjghebările romînești de operă, trupele străine primeau subvenții serioase din partea statului. Stagiunile lor durau cam 2—3 luni. Spectacolele se dau la Teatrul Național cu Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice. Aceasta avea cam 45 instrumentiști care prezentau foarte bune realizări artistice, grație pasiunii lor pentru muzică.

— Dar despre cor și regie ce ne puteți spune ?

— *Corul era format din 20 de bărbați și 20 femei. În timp ce soliștii cîntau în franțuzește sau italienește, corul cînta în romînește. Intra și ieșea din scenă fără nici un fel de participare la acțiune.*

În 1908 am avut un turneu de operă în care „orchestra" era compusă din... o vioară, un flaut, un contrabas și o pianină.

— Vă rugăm să ne spuneți cîteva cuvinte despre publicul de ieri și de azi.

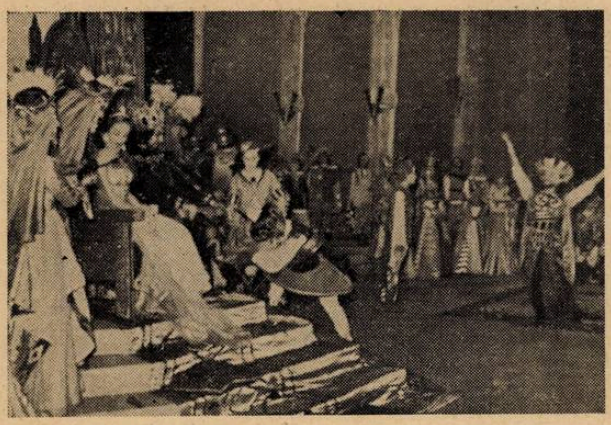
— *La spectacolele de operă de la Teatrul Național venea de obicei un public înstărit, așa-zisa „protipendadă" a Capitalei, formată în bună parte din snobi. În schimb, tineretul de la galerie, format din studenți și oameni cu mijloace materiale modeste, era foarte exigent, dacă nu chiar sever. Aplauda frenetic cînd era cazul, fluiera cînd se suprima vreo arie sau se cînta în condiții necorespunzătoare. Publicul de azi este, fără îndoială, mult mai numeros; el se recrutează din masele largi ale clasei muncitoare și progresează continuu ca nivel de înțelegere al creației de artă.*

— Am dori să ne vorbiți și despre străduința pentru întemeierea unei opere de stat permanente.

— *Această luptă a durat mai bine de 100 de ani și s-a dus în condiții destul de grele. Din mijlocul pleiadei de luptători, cu un sentiment de admirație, desprind figura luminoasă a lui George Stephănescu și a lui George Folescu. Subliniez rolul important al formațiilor de operă, nesubvenționate de stat, îndeosebi al*

Scenă din comedia muzicală „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu

„Ion Vodă cel Cumplit" de Gh. Dumitrescu



Scenă din baletul „Călin" de Alfred Mendelsohn

Personaje din baletul „La Piață" de M. Jora

„Operei studențești" (1914—1915), Operei din refugiul de la Iași (1917—1918) și al stagiunii din 1920 a Societății lirice române „Opera".

*

L-am găsit pe basul EDGAR ISTRATI, artist emerit (pensionar — fondator al Operei Române), în Casa Artiștilor Lirici, Dramatici și Instrumentiști.

— Vă rugăm să ne vorbiți despre opera din trecut și opera de azi.

Am luat parte la tot zbuciumul artiștilor interpreți pentru înființarea unei opere de stat, inclusiv cel provocat de faimoasa „concesiune" (1924—1927).

Greutatea cea mai mare în închegarea unei formații permanente de operă, pînă în anul 1921, cînd a devenit instituție de stat, a fost lipsa de sprijin material din partea statului. Ca să adunăm fonduri trebuia să ne ploconim în fața potentaților zilei, să colindăm cu liste de subscripții, să dăm concerte etc.

Azi statul pune la dispoziția publicului larg un local admirabil și un colectiv de interpreți și tehnicieni, așa cum noi nu am putut visa vreodată. Mă bucur în special de încurajarea dată tineretului, căruia i se creează condiții optime de studii, de angajament și de afirmare. Ca unul care am o îndelungă experiență de cîntăreț, îmi permit să dau acestui tineret cîteva sfaturi: a) mai întîi să nu se îmbete de succesele și de titlurile obținute la diversele concursuri în țară sau peste hotare sau de cele obținute la debut; mai de grabă să le considere acte de încurajare: b) să continue studiul tehnicii și artei cîntului, zilnic, metodic, sub supraveghere competentă, atît timp cît exercită profesia de artist liric, știut fiind că cine nu studiază o zi se cunoaște el însuși, cine nu studiază două zile este cunoscut de prieteni iar cine nu studiază trei zile este remarcat de public și critici; c) să nu intre niciodată în scenă fără a-și prepara organul fonator prin exercițiile necesare; d) să nu se mărginească la repertoriul de operă (care trebuie mereu îmbogățit și îmbunătățit) ci, să atace și celelalte genuri vocale: lied, cantată, oratoriu, cîntec popular etc. care dezvoltă în mod considerabil posibilitățile expresiei artistice.

După cum se poate constata din referirile noastre la trecutul operei românești, repertoriul, condițiile de realizare ale acestuia, scopul artistic al primei noastre scene lirice în perioada dinaintea Eliberării erau puternic grevate de împrejurările vitrege. Acestea făceau ca opera să nu poată răspunde cerințelor estetice ale publicului larg de iubitori ai acestui gen atît de popular, să nu poată constitui nici pe departe acel stimulent al creației autohtone legate de muzica și simțirea poporului.

În acest sens, prima întrebare cu care ne-am adresat directorului T.O.B., CONSTANTIN BUGEANU, s-a referit la sarcina acestei instituții în cadrul politicii culturale a partidului și guvernului, la modul cum se realizează această sarcină.

— Bucurîndu-se de sprijinul și îndrumarea statului nostru democrat-popular, Teatrul de Operă și Balet al R.P.R., dispune astăzi de posibilități de înfăptuire artistică pe care înaintașii săi nu le puteau visa. În fața noastră stau acum obiective nobile, de mare răspundere ale slujirii poporului prin artă, ale desfătării oamenilor muncii care construiesc o viață nouă în țara noastră. T.O.B. devine un propagator tot mai puternic al tezaurului clasic al genului, un sprijinitor al creației contemporane și mai cu seamă al celei naționale.

În instituția noastră lucrează azi maeștri de renume ai muzicii și dansului, regiei de scenă, decorului și costumelor. Din înghebări temporare, fără calificarea artistică necesară, fără posibilitatea încurajării muncii lor, cum se prezentau ansamblurile noastre corale, instrumentale și de dans în vechea operă, — astăzi dispunem de formații închegate, cu răspundere și pregătire artistică.

Un element important în rezolvarea problemelor artistice ale teatrului nostru îl reprezintă ajutorul dat de specialiștii sovietici, care ne-au transmis neprețuita experiență a operei și baletului sovietic.

— Care sînt principalele izbînzi ale T.O.B. ?

— Este desigur greu să cuprindem frumoasele realizări ale instituției noastre în ultima vreme. Totuși, cîteva date cred că pot ilustra etapa nouă a activității primei noastre scene lirice, caracterizată atît prin amploare cît și prin calitate. Am putea aminti astfel reluări în condiții artistice noi a unor opere clasice cum sînt Flautul fermecat și Răpirea din serai, de Mozart, Fidelio de Beethoven, Bărbierul din Sevilla, de Rossini, Aida, Trubadurul, Traviata, Rigoletto, Othello de Verdi, Cio-Cio-San, de Puccini, Carmen de Bizet, Maeștrii cîntăreți de Wagner, Dama de Pică, Eugen Oneghin și Lacul Lebedelor, de Ceaikovski, Rusalka de Dargomîjski, Fîntîna din Bakcisarai, de B. Asafiev, Macul roșu și Călărețul de aramă, de Glier, Tricornul, de de Falla, Concert în fa, de Gershwin ș.a. Din repertoriul românesc citățm: O noapte furtunoasă, de Paul Constantinescu, La Piață, de Mihail Jora, Călin și Harap alb, de A. Mendelsohn, Haiducii, de Hilda Jerea.

Un număr impresionant de artiști din U.R.S.S., din țările de democrație populară și din alte țări, s-au manifestat pe scena teatrului nostru, întărind colaborarea artistică cu țara noastră, aducînd experiența lor în mijlocul artiștilor noștri. Amintim astfel pe artiștii sovietici Valentina Maximova, Mark Reisen, Pavel Lisițian, E. Crivcenia, Goar Gasparian, Olga Lepeșinskaia, artiștii teatrului Kirov din Leningrad, ansamblul operei clasice chineze; Hainz Bongartz din R.D.G., George Singer din Israel, Glauko Curiel din Italia, grupul de artiști din R. P. Polonă, Maria Tauberova din R. Cehoslovacă, artiști din R. P. Bulgaria, R. P. Ungară, R. P. F. Iugoslavă și din alte țări.

— Am dori în continuare să ne referim la unele probleme de orientare artistică în activitatea T.O.B., pe care le considerăm ca importante în perioada actuală. În acest sens am vrea să vă întrebăm dacă nu socotiți că principiul primordialității muzicii, ca element esențial în spectacolele de

operă, a fost uneori neglijat? Revista „Muzica" a criticat în repetate rînduri tendința naturalistă a unei concepții scenice (regie și scenografie) care pune accentul pe latura vizuală, pe monumentalitatea decorurilor și a efectelor scenice, care angrena cheltuieli mari, prelungea durata spectacolelor iar prin antracte mari întrerupea continuitatea emotivității spectatorului. Ce s-a realizat în combaterea acestei tendințe ?

— *Într-un trecut, nu prea îndepărtat, care și-a lăsat amprenta pe multe din spectacolele noastre actuale, direcția de scenă a impus adesea o linie regizorală potrivnică elementului muzical, nesocotind rolul și importanța acestuia, în favoarea elementului vizual, și după cum foarte bine ați remarcat, această orientare a adus, pe lîngă o seamă de prejudicii de ordin artistic, și o creștere cu totul nejustificată a costului. Combătînd cu hotărîre aceste tendințe, T.O.B. a realizat în ultimii doi ani, progrese demne de relevat, fapt care a fost subliniat în presă. Menționăm că pe lîngă ultimele premiere ca de pildă „Trubadurul", „Evghenii Oneghin", baletele „Concert în fa", „La Piață" și „Tricornul", rod al unei concepții regizorale și scenografice mai simple și totodată mai profunde, au beneficiat de pe urma noii orientări și o serie de spectacole mai vechi, refăcute și îmbunătățite, în spiritul combaterii tendințelor naturaliste.*

— Noi credem că în realizarea de ansamblu a spectacolului de operă, începînd cu distribuirea rolurilor, repetițiile de cabină, de ansamblu și pe scenă, în încadrarea concepției scenografice și regizorale, conform cu libretul și muzica operei, dirijorul trebuie să fie prezent în permanență iar cuvîntul său să aibă cea mai mare greutate. Dacă sînteți de acord, cum se realizează această concepție la T.O.B. ?

— *Sîntem întru totul de acord cu dv. că dirijorul e factorul cel mai important în pregătirea și conducerea unui spectacol muzical, începînd din primele faze ale repetițiilor și pînă la realizarea finală, în sensul că el are ultimul cuvînt și în același timp determină concepția de ansamblu a spectacolului.*

Trebuie să recunoaștem că rolul acesta nu a fost întotdeauna îndeajuns de înțeles și respectat. Or, un teatru trebuie să aibă un stil și un profil artistic unitar și acesta nu poate fi realizat decît prin concepția dirijorului, căruia îi revine misiunea de a contopi într-un tot armonios și bine echilibrat toate elementele ce contribuie la realizarea unui spectacol de operă de înaltă ținută artistică.

— Problema cea mai importantă a primei noastre scene lirice a fost și este încă îmbogățirea repertoriului permanent, în care includem și promovarea creației de operă românească. Cum priviți această problemă și ce proiecte aveți pentru viitor?

— *Sîntem de asemenea de acord cu dv. că, cea mai arzătoare și cea mai importantă problemă, în momentul de față, este încă lărgirea repertoriului.*

De aceea, în ultimii doi ani, s-a accelerat considerabil ritmul de pregătire a premierelor, reducîndu-se termenul de pregătire tehnică și artistică a unui spectacol la 45—50 de zile, în medie, ceea ce ne-a permis să realizăm în stagiunea 1957—1958, șase premiere sau reluări („Lacul lebedelor", „Maeștrii Cîntăreți", „Faust", „Răpirea din Serai", „Floarea roșie" și „Trubadurul"), iar anul acesta un număr cel puțin egal. („Evghenii Oneghin" și baletele: „Concert în fa", „La piață" și „Tricornul", iar pînă la sfîrșitul stagiunii vom mai da la iveală „Othello", „Cavaleria rusticană", „Paiațe" și „Falstaff").

Între timp se mai pregătesc reluarea „Maeștrilor Cîntăreți" și premiera baletului „Romeo și Julietta" de Prokofiev, în vederea deschiderii stagiunii viitoare.

Sîntem mereu preocupați de sprijinirea și promovarea, cu toate mijloacele, a creației originale românești, căreia îi vom oferi condițiile cele mai bune de afirmare.

Ne propunem o activă colaborare cu Ministerul Învățămîntului și Culturii, cu Uniunea Scriitorilor și cu Uniunea Compozitorilor din R.P.R. pentru încurajarea autorilor de libreto și a compozitorilor care vor manifesta dorința de a crea opere inspirate din actualitatea noastră.

— Dar în domeniul baletului ?

— *În ultimii ani, baletul T.O.B. a creat o seamă de spectacole remarcabile, ca de pildă „Călărețul de aramă", „Floarea roșie", „Lacul lebedelor", „Concertul în fa", „La piață" și „Tricornul". Acum pregătim baletul „Romeo și Julietta" de Prokofiev, una din cele mai grele, dar desigur din cele mai desăvîrșite creații în domeniul literaturii de balet.*

Totodată ne mai gîndim și la un nou spectacol de balet mixt, în care va intra în primul rînd „Priculiciul" de Zeno Vancea.

— S-a relevat, la timpul potrivit, slaba calitate a unor traduceri (versiuni muzicale) a libretelor operelor străine care denaturează sensul adevărat al originalului și deformează însușirile muzicale ale acestuia, caracteristice limbii noastre.

Nu credeți că, în această direcție, trebuie întreprinsă o acțiune temeinică și competentă ?

— *Observația este justă. Sîntem mereu preocupați de îmbunătățirea acestor texte, care sînt supuse unei atente verificări, îndeosebi în vederea viitoarelor premiere.*

— Cunoaștem atenția deosebită pe care T.O.B. a dat-o angajării elementelor tinere. Cum intenționați să creșteți și să promovați aceste elemente ?

— *Mereu preocupată de creșterea și promovarea tinerelor forțe, conducerea T.O.B. le oferă cele mai bune condiții pentru desăvîrșirea și afirmarea talentului lor. În acest scop, tinerii soliști sînt distribuiți în cît mai multe roluri mici și mari, fiecare avînd posibilități variate de a se manifesta, lărgindu-și în același timp și repertoriul.*

Am pășit cu hotărîre la dublarea artiștilor noștri consacrați, cu elemente tinere, în roluri de mare anvergură și sîntem mîndri de rezultatele obținute.

Astfel, în ultimii ani au fost promovați artiști ca : Teodora Lucaciu, Iolanda Mărculescu, Cornelia Gavrilescu, Magda Ianculescu, Elena Cincu, Matilda Onofrei, Maria Șindrilaru, Elena Cernei, Vera Rudeanu,

„Călărețul de Aramă" de Glier

Geta Marinide, Micaela Botez, Elena Dima, Vali Niculescu, Cornel Stavru, David Ohanezian, Constantin Gabor, Valentin Loghin, Nicolae Herlea, Dan Iordăchescu, Ladislau Konya, Garbis Zobian, Octav Enigărescu și alții. Lor și multor altora li s-a dat posibilitatea în acești ani să-și valorifice din plin însușirile vocale și scenice, realizînd interpretări de înalt nivel artistic.

Ne mîndrim, pe de altă parte, cu faptul că un mare număr de soliști ai instituției noastre ca Zenaida Palli, Arta Florescu, Iolanda Mărculescu, Maria Vologescu, Elena Cernei, Teodora Lucaciu, Mihail Arnăutu, Mircea Buciu, Garbis Zobian, George Corbeni, Ionel Tudoran, David Ohanezian, Dan Iordăchescu, Nicolae Herlea și alții au repurtat succese de răsunet peste hotare cu prilejul turneelor, concursurilor, festivalurilor internaționale și schimburilor artistice prietenești. Toate acestea sînt înfăptuiri caracteristice numai vremurilor noastre, condițiilor noi în care se dezvoltă teatrul de operă în țara noastră.

— În numărul 12/958 revista „Muzica" a consemnat o simțitoare îmbunătățire a orchestrei. Știm că, luați individual, unii instrumentiști sînt de o necontestată valoare (ca flautistul Alexandru Nicolae, cornistul Ion Bădănoiu ș. a.). Totuși se mai aud sonorități aspre la suflători, mai dăinuiește, uneori, o intensitate insuficientă ca și o lipsă de suplețe și colorit a coardelor, o lipsă de omogenitate pe compartimente și ansamblu ca și unele decalări supărătoare față de scenă. Nu credeți că aceste deficiențe se cer remediate? Întreprindeți ceva în această problemă?

— Sîntem mulțumiți că presa noastră relevă strădaniile orchestrei T.O.B., remarcînd creșterea realizată în ultima vreme.

S-a vorbit adesea de deficiențele acestei orchestre, fără a se cunoaște cauzele obiective care au determinat aceste slăbiciuni. Realizările sînt însă frînate de o seamă de lipsuri obiective a căror înlăturare nu depinde numai de eforturile instrumentiștilor. Tendința noastră este ca orchestra T.O.B. să ajungă cel puțin pe locul al doilea în ierarhia orchestrelor din Capitală, adică imediat după orchestra Filarmonicii de Stat „George Enescu". Dar rezolvarea problemei orchestrei depinde, într-o mare măsură și de munca dirijorilor, al căror număr în momentul de față, este absolut insuficient în raport cu sarcinile repertoriului curent și mai ales cu ritmul accelerat al premierelor. Pentru remedierea acestei situații s-a inițiat un concurs care, sperăm, va aduce în rîndurile noastre forțe noi și pe deplin corespunzătoare grelelor sarcini care le așteaptă.

— Publicul nădăjduiește ca într-un viitor nu prea îndepărtat, orchestra operei să dea concerte simfonice, să înregistreze discuri...

Scenă din opera „Lakmé": Simona Ștefănescu și Gelu Barbu

— Este și o veche dorință a noastră. Realizarea acestui deziderat ar contribui mult și la ridicarea nivelului orchestrei T.O.B. Deocamdată, însă sarcinile imediate și urgente ale instituției nu ne îngăduie să facem planuri concrete, cel puțin pentru anul în curs.

— Aplaudăm activitatea depusă de T.O.B. pentru ridicarea nivelului artistic al maselor de iubitori ai muzicii, prin spectacole și recitalele date în instituții și întreprinderi. Am vrea să consemnăm realizările și proiectele de viitor.

Nu credeți că această activitate ar trebui amplificată prin conferințe ilustrate în care să fie prezentate anumite opere (unele chiar înainte de premieră), anumiți compozitori, interpreți etc.?

— În stagiunea 1957/58 s-au realizat 51 spectacole sau recitale în diferite uzine și instituții din Capitală sau provincie, iar în stagiunea actuală s-au realizat, pînă în prezent, peste 30 de manifestări de acest fel. Vom iniția într-un viitor apropiat și altele. În acest scop secretariatul nostru artistic a propus: avanpremiere însoțite de conferințe, conferințe ilustrate, cu teme variate din istoria operei etc.

— Dar pentru ridicarea nivelului ideologic-politic și artistic-profesional al colectivului dv. ce ați întreprins?

— Încă de la începutul acestei stagiuni, Organizația de Bază și Comitetul Sindical al T.O.B. au inițiat cursuri și conferințe destinate ridicării nivelului ideologic al membrilor colectivului nostru. De o mare valoare educativă este îndeosebi ciclul de conferințe cuprinzînd cicluri ca „materialismul dialectic", „materialismul istoric" și „estetica marxist-leninistă".

— Ce ne puteți spune despre publicul nou de azi?

— Publicul zilelor noastre este alcătuit din oamenii muncii din întreprinderi și instituții și iubește muzica cu pasiune. Acest public este dornic de spectacole bune și este destul de exigent, dar în același timp plin de căldură și capabil să aprecieze strădaniile și realizările colectivului nostru. Desigur, el mai are nevoie de educație artistică și experiență, spre a ajunge la deplina înțelegere a celor mai înalte valori ale culturii muzicale. Tocmai de aceea, sarcina noastră principală este să îngrijim de o justă orientare a gustului maselor, printr-o judicioasă alegere a repertoriului, cît și prin urmărirea celui mai înalt nivel artistic în toată activitatea noastră.

— Cum apreciați rolul operei în viitor?

— De-a lungul veacurilor, opera s-a dovedit a fi genul muzical cel mai accesibil, cel mai apropiat de gustul și simțirea maselor și de aceea sîntem convinși că ea își va păstra viabilitatea și de aci în colo. Mai mult decît atît, sîntem încredințați că atît generația actuală, cît și cele viitoare vor mai adăuga nenumărate creații de valoare, menite a îmbogăți palmaresul de succes al acestui gen muzical, atît de profund legat de realitățile vieții.

Congresul al XXI-lea al P.C.U.S. ne dezvăluie perspectivele luminoase ale construirii comunismului. Aceste perspective îmbrățișează în mod firesc dezvoltarea culturii maselor și implicit a culturii muzicale. De aceea, principiul și scopul suprem al eticii noastre profesionale este, înainte de toate, satisfacerea exigenței maxime a publicului.

Unirea Ţărilor Romîne şi muzica

de GEORGE BREAZUL

Intra triumfător în Alba-Iulia, Mihai-Vodă-Viteazul, domnitorul romîn care, cîteva luni mai tîrziu, cucerind şi Moldova, se numea în hrisoave, prin graiul poporului nostru: „Io Mihail Voievod, din mila lui Dumnezeu, Domn al Ţării Romîneşti, al Ardealului şi a toată Ţara Moldovei". Descriind alaiul [1]), a cărui strălucire se ivea şi în filele cronicelor ungureşti ale *timpului,* [2]) *Nicolae Bălcescu nu trecea cu vederea,* nici „banda de muzică — cu cele opt trîmbiţe, ce cu multă armonie modulau sunetele lor" —, dar nici „ceata de zece lăutari, care urmau îndată după Domn, cîntînd — cum subliniază marele patriot paşoptist, — *cîntece naţionale*" [3]) Dacă şi în ele se rostea ceea ce pecetea domnească a viteazului voevod înscria în paginile istoriei noastre, nu ştim; dar, desigur, în acele cîntece naţionale vibra avînt de viaţă romînească, aşa cum răsuna şi în „glasul buciunelor" însemnate de cronicarul Grigore Urechiă în letopiseţul său, amintind „vestita izbîndă a lui Ştefan Vodă cu Turcii la Podul înalt, la Vaslui". [4]) Căci şi aceste evenimente istorice, ca toate cele în care frămîntările, năzuinţele de mai bine, luptele şi biruinţele poporului se reflectă în formele artei, îşi aflau în muzică mijloc propriu şi preferat de expresie. Sub apăsarea jugului turcesc, poporul, clocotind de revoltă, izvodea şi „zicea" balade antiotomane. Iar cînd „alergau Oltenii la chemarea lui Tudor, care cu puşci, care cu lănci, care cu coase, adunîndu-se trîmbe-trîmbe şi intonînd cîntecele haiduceşti care băgaseră spaima în poterile de Arnăuţi sub domniile străine" [5]) sau cînd „intrară în Craiova, în cîntece de libertate şi strigăte de bucurie" [6]) pe vremea răbufnirii sociale de la *1821,* poporul blestema în viersul înfiorat al cîntecului:

„Bate-i, Doamne, pe ciocoi,
Cum ne bat şi ei pe noi,
Mugur, mugurel". [7])

La *1840,* în preajma conjuraţiei paşoptiste, cercetările asupra celor „amestecaţi în turburătoarele uneltiri de revoluţie — cum zice actul comisiei de anchetă — luînd bănuială din multe împrejurări şi asupra lui Chesar Boliac a nu fi şi acesta amestecat... mai vîrtos că s-au fost făcut comisiei cunoscut de cîteva persoane că ar fi întocmit o Marsilieză în versuri şi cuvinte turburătoare, pe care voind a o tonisi pe cîntec s-au adresarisit cu această cerere către un Anri Dascălul de muzică" [8]); este vorba de Henri Ehrlich, care a publicat la 1850 o preţioasă culegere de melodii romîneşti. Îşi dădea, deci, bine seama „stăpînirea" de sensul şi mesajul acestui gen de muzică, dar, mai ales, înţelegea acest grai, poporul în inima şi mintea căruia se înfiripa şi lua forma artei.

*

Raze din străluminarea voievodală a hrisoavelor de la 1600 luceau din ce în ce mai vii în zarea de viaţă şi aspiraţii ale poporului şi ajungeau în *scrisul cronicarilor şi în versul poeţilor.* Miron Costin, în predoslovia Cărţii pentru descălecatul dintîi a Ţerei Moldovei şi neamului moldovenesc scria: „Biruit-au gîndul să mă apuc de această osteneală, să scot lumei la vedere feliul neamului, din ce izvor şi seminţie sînt locuitorii ţerei noastre a Moldovei şi aşa şi a ţerei Munteneşti; precum s-au scris mai sus, şi a Romînilor din ţerile ungureşti; că *tot un neam sunt,...* cu acest nume *Romîni* pînă astăzi. [9]) Cu timpul aceste gînduri s-au adîncit, s-au lămurit şi au pătruns în masele largi ale obştei, s-au cristalizat în *conştiinţa unităţii noastre ca popor şi în hotărîrea de unire a ţărilor romîne într-un singur stat de sine stătător. Pregătirea şi înfăptuirea Unirii,* ca nici un alt eveniment istoric romînesc, *se reflectă impetuos în muzică.*

---

1) NICOLAE BĂLCESCU. — *Istoria Romînilor sub Mihaiu-Vodă-Viteazul,* Bucureşti, „Minerva", 1902, pag. 297: „Mihai Vodă intră cu mare pompă în capitala Ardealului. Dorinţa ce adesea avea d-a face întipărire asupra popoarelor printr-o strălucită priveliştе adăogîndu-se la vesela îmbătare a unei isbînzi de atîta vreme dorită, făcu pe Mihai de puse în această intrare triumfală, o podoabă neauzită în părţile noastre".

2) *Monumenta Hungariae Historica.* Script. XXVIII, STEPHANI SZAMOSKOZI *Rerum Transylvanarum...* Budapest, 1876, pag. 349 şi WOLFFGENGI DE BETHLEN *„Historia de rebus Transylvanicis",* Ed. sec. T. IV., Cibinii, 1785, pag. 432—433. — Cf. F. LISZT. — *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie,* Nouvelle edition, Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1881, pag. 442: „En 1599, lorsque Michel,woywode de Valachie, fit son entré à Karlstadt en Transylvanie, avec une pompe et un luxe asiatiques, qui laissèrent de longs souvenirs et furent très minutieusement relatés par les historiographes contemporains, son cortège était précédé de *dix bohémiens qui jouaient une marche triomphale"*... v. şi: G. BREAZUL. — *Patrium carmen,* Melos I, Craiova, Scrisul Romînesc, (1941), p. 19—20.

3) Vezi şi N. IORGA. — *Istoria literaturii romîneşti,* I, Bucureşti, Pavel Suru, 1925, pag. 27.

4) MICHAIL KOGĂLNICEANU. — *Cronicile Romîniei sau Letopiseţele Moldaviei şi Valahiei,* A doua ediţiune, Tomu I, Bucureşci, Impr. Naţionala Rădulescu, 1872, pag. 160.

5) C. D. ARICESCU. — *Istoria revoluţiunii romîne de la 1821* Craiova, Ed. Typographiei romîne G. Chitiu şi I. Theodorian, 1874, pag. 100; v. şi C. D. ARICESCU. — *Acte justificative la istoria revoluţiunii romîne de la 1821,* aceiaşi editură, Craiova, 1874, pag. 21: Nota nr. XII, *Cîntece pandureşti.*

6) C. D. ARICESCU. — *Istoria* etc., pag. 131.

7) *Ibid,* pag. 55 Cf. ANTON PANN. *Spitalul amorului sau Cîntătorul dorului,* Ediţia a doa, Broşura a V-a, Bucureşti. In tipografia sa, 1852, pag. 49 (melodia la pag. 144); Anton Pann schimbă radical textul cîntecului dîndu-i un sens erotic.

8) IOAN C. FILITTI. — *Turburări revoluţionare în Ţara Romînească* între anii 1840—1843, Analele Academiei Romîne, Seria II — Tomul XXXIV, 1911—1912, Memoriile secţiunii istorice, Bucureşti, Socec, pag. 217 şi Anexa V.

9) MICHAIL KOGĂLNICEANU, *loc. cit.,* pag. 3.

În *1830* versurile marelui logofăt Iancu Văcărescu înfruntau Milcovul :

„De unde-ţi vine numele, pîrîu fără putere,
Ce despărţirea neamului, tu îndrăzneşti a cere ?
Milcov sec...
Dispreţuire, fraţii dau puteri-ţi ne-nsemnate,
Căci despărţit ori depărtat, fratele e tot frate". [10])

Iar în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", redactată de Georgie Baricz, nr. 21, Luni 24 Mai *1848*, pe prima pagină, a apărut *„Către Romîni"* de Vasili Alecsandri" [11]).

„Voi ce staţi în adormire, voi ce staţi în nemişcare,
N-auziţi sunînd puternic acel glas triumfător,
Ce se-nalţă, pîn-la ceruri din a lumii deşteptare,

Ca o falnică chemare
Unui falnic viitor ?"

Este, după cum se vede, cu mici modificări, poezia *„Deşteptarea Romîniei"*, în care versul poetic scanda energic îndemnul :

„Sculaţi, fraţi de acelaşi nume, iată timpul de frăţie !
Peste Molda, peste Milcov, peste Prut, peste Carpaţi,
Aruncaţi braţele voastre c-o puternică mîndrie

Şi de-acum pe vecinicie
Cu toţi mîinile vă daţi !

Hai, copii de-acelaşi sînge ! hai cu toţi într-o unire,
Libertate-acum sau moarte să cătăm, să dobîndim" [12])

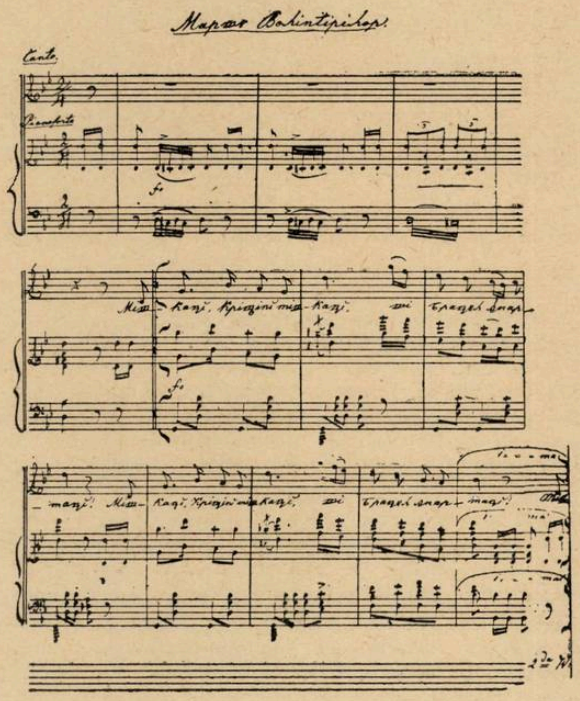
După mai puţin de o lună, în aceeaşi „Foaie", a apărut *„Hora Ardealului"* (ca autor al ei semnînd „Un Romîn" — care nu este altul decît tot Alecsandri), în care prima strofă nu ne este necunoscută :

„Hai să dăm mînă cu mînă
Cei cu inimă romînă,
Să-nvîrtim hora frăţiei
Pe pămîntul Romîniei !" [13])

Ca încheiere a horei erau repetate aceste ultime două versuri. Numai după o săptămînă, aceeaşi foaie publica „Răsunet" semnat *a.m...u* [14]), în care şi mai răspicat, în viersul dascălului de psaltichie Anton Pann, osîndindu-se „a pizmei răutate şi oarba neunire la Milcov şi Carpaţi", ca o trîmbiţă de alarmă străbătea peste întreg întinsul ţărilor romîne, jurămîntul :

„Iar noi pătrunşi la suflet de sfînta libertate,
Jurăm că vom da mîna să fim în secoli fraţi".

Legătura dintre aceste trei momente este evidentă ; ea nu poate fi trecută cu vederea. Evenimentele istorice care au avut loc atunci, izbucnirea revoluţiei, înăbuşirea ei în sînge şi surghiunirea revoluţionarilor, apoi luptele pentru realizarea ideilor de la 1848, au lăsat, deci, urme şi în muzică. A ajuns pînă la noi, între altele, un manuscris — partea de „canto", autograf al lui *A. Flechtenmacher* — *„Marşul voliniirilor"*, pe versuri — „pentru muzică vocală şi instrumentală" de A. Hermezi „la anul 1854 — luna Marti 18"



(Din biblioteca „Breazul").

După cîţiva ani, Alecsandri amplifica şi desăvîrşea versurile sale din „Hora Ardealului", dînd poporului „Hora Unirii", care a apărut pentru prima oară în „Steaua Dunării" [15]), ziarul de *propagandă unionistă* al lui Cogălniceanu, în *1856*, apoi, în 1857, în „Salba literară", la încheierea „dialogului politic", „Păcală şi Tîndală", care termină cu versurile :

„Să trăiască Romînia şi Unirea-ntre Romîni !

şi cu indicaţia : „Se prind de mîini şi *joc cîntînd Hora Unirei*", după care urmează „Hora Unirii", toate cele opt strofe.

În 1856, deci, în acelaşi an în care au fost publicate prima oară versurile, a apărut la Iaşi şi *„Hora Unirii"*, cuvintele de V. Alecsandri, musica de *A. Flechtenmacher"*.

La mănunchiul de cîntece patriotice, veritabile cîntece de mase, „Unsprezece cireşar", „Apelul Moldovenilor de la 1848", la cele cunoscute, dar cele mai multe necunoscute, din repertoriul teatrelor de la Iaşi, Craiova şi Bucureşti, unde el a fost şef de orchestră şi compozitorul muzicii de scenă, a cupletelor, a cîntecelelor comice, a muzicii vodevilurilor lui Alecsandri, adaugă Flechtenmacher această vibrantă horă a Unirii, al cărei conţinut, corespunzător dorinţei arzătoare a maselor, ca şi forma ei, o fac atît de accesibilă şi de potrivită manifestării ideii care a inspirat-o.

---

10) I. VĂCĂRESCU. — *Colecţie din poeziile D-lui Marelul logofăt...*, Bucureşti, Tipografia lui K. A. Rosetti şi Vinterhalder, 1848, pag. 375.

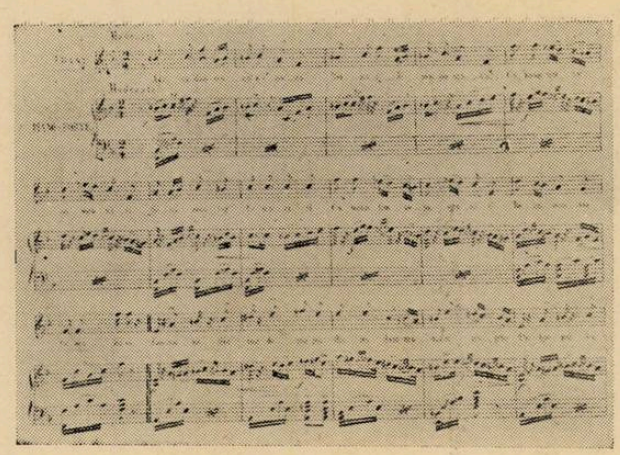
11) Sub numele poetului este indicată data *Februarie 1848.*

12) VASILE ALECSANDRI — *Poezii*, Ediţie îngrijită de *G. C. Nicolescu, C. Căplescu, G. Rădulescu*, cu un studiu introductiv de *Cornel Regman*, Biblioteca pentru toţi, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă (1957), pag. 199.

13) *„Foaie pentru minte, inimă şi literatură"* (Braşov), nr. 24, Luni, 14 iunie 1848, pag. 192.

14) *Ibid.* Nr. 25, Luni 21 Iunie 1848, pag. 200.

15) Nr. 51 din 9 iunie 1856.



Prima pagină din Hora Unirii de Flechtenmacher

Sînt, într-adevăr, în cele patru părţi componente ale horii, caracteristice întorsăturii melodice populare româneşti, dar, mai ales se întrevede în structura lor, tendinţa compozitorului, a lui Flechtenmacher, de a crea într-un stil propriu naţional, realizat pe temeiul particularităţilor modale ale muzicii poporului. Astfel, sînt folosite modurile mixolidic şi eolic cu treapta a IV-a alterată, dînd naştere pitoreştilor inflexiuni modale neocromatice tritonice. Unele figuri melodice, ca începutul celor trei părţi prime, ne sînt familiare ; unele aduc aminte de „Văleanca" sau „Baba şi Moşneagul" din culegerile şi prelucrările lui Musicescu.

Este de relevat faptul că, pentru prima oară în istoria culturii noastre, un gen de producţie muzicală populară, *hora,* prin ideea solidarităţii şi unităţii pe care o întruchipează, a bucuriei şi armoniei frăţeşti pe care o reprezintă, a fost folosit într-un aşa de înalt scop politic-social-naţional, ca „Unirea", pentru care luptau atunci, alături de Cogălniceanu, intelectuali progresişti însufleţiţi de dragoste de popor, literaţi şi publicişti, în frunte cu Alecsandri, elemente ale burgheziei şi poporul însuşi. Preocupat de genurile de artă muzicală populară, încă din prima fază a activităţii sale literare, Alecsandri a scris poezia *„Hora"*

„Iată hora se porneşte
Sub stejar la rădăcină,"...

cînd, în notă, a descris hora că „este chiar giocul cel vechi a Romanilor şi care era cunoscut sub numele de corus. In vremea horei este obicei ca unul din dănţuitori să cînte din gură şi să dea astfel tonul danţului." [16]) Completîndu-şi informaţiile folclorice, Alecsandri scria : *„Hora este cea mai veche şi cea mai naţională din toate (danţurile). Ea-i SIMBOLUL UNIREI, a dărei de mînă într-o singură familie* şi se produce în zilele noastre întocmai ca acele coruri ce se văd săpate pe marmora capiştelor antice. *Hore se numesc şi ariile ce împreunează danţul, precum şi versurile ce sînt improvizate în vremea giocului.* Caracterul lor e vesel, glumeţ şi mai adesea iubitor. Ele sînt cîntate de lăutarii ce stau în mijlocul horei sau chiar de dănţuitori cînd sînt transportaţi de plăcere" [17]). În acest spirit sînt concepute de către Alecsandri, atît menţionata horă din „Doine şi lăcrămioare", cît şi „Hora Ardealului" şi, îndeosebi, „Hora Unirii" ; *astfel a fost înţeleasă, cîntată şi jucată „Hora Unirii", în tot cuprinsul ţării. Niciodată ca în pregătirea şi înfăptuirea actului Unirii, hora n-a fost atît de definitiv identificată cu voinţa poporului, contribuind la stimularea şi creşterea elanului obştesc şi la îmbărbătarea luptătorilor.*

Cu privire la caracterul de horă al muzicii compuse de Flechtenmacher pe versurile lui Alecsandri, este de amintit că în anul 1847, Constantin Steleanu a compus şi publicat „Hori naţionale româneşti" cu menţiunea de interes politic-social „în liberarea Ţiganilor" [17 bis]). Cu destul de justă intuiţie, autorul observă şi foloseşte în melodiile sale, cele două categorii de horă : binară (horă „dreaptă") şi ternară (aşa-numită „boerească") şi nu trece cu vederea nici figurile ritmice mai caracteristice. Hora lui Flechtenmacher s-a cîntat tot timpul, pretutindeni, şi a ajuns populară. Probabil că la ea cugeta Alecsandri cînd, la încheierea dialogului politic „Păcală şi Tîndală", vedea pe scenă jucîndu-se şi cîntîndu-se „Hora Unirii". Metrica şi ritmica ei nu corespundeau însă, întru totul psihologiei muzicale şi coregrafice a poporului. Nu e de mirare, deci, că Eduard Caudella, orchestrînd-o, i-a modificat aceste componente structurale, lungind unele note şi scrimd-o, în loc de 2/4 — cum era concepută de Flechtenmacher —, în 6/8, ca „horă boerească", iar din cele patru părţi ale ei, reţinînd numai trei. In aceeaşi formă a fost transcrisă pentru cor de către D. G. Kiriac. Un fost membru al societăţii „Carmen" încă de la fondarea ei, dr. Gheorghe Fulgeanu din Bacău, ne comunică varianta ce urmează, pe care o ştie de la mama sa, care, la rîndul său, o învăţase, pe vremea „Unirii", la Galaţi şi adaugă că, la „Carmen", prin 1904—905, B. Anastasescu îi cîntase maestrului Kiriac, aceeaşi variantă, pe care o ştia de la Huşi. Faptul dovedeşte circulaţia melodiei lui Flechtenmacher, dar şi — mai ales — numeroasele şi esenţialele modificări pe care cei ce au cîntat-o, le-au operat asupra conturului ei.

Tot în 6/8 este şi versiunea cu şi mai mari modificări, redusă şi ea, ca şi cea anterioară la numai două părţi, culeasă şi notată de către T. Oprescu, care a publicat-o în 1877, în colecţia sa de „Melodii naţionale române" [18]).

În epoca de pregătire a Unirii, în timpul divanurilor ad-hoc precum şi al săvîrşirii actului Unirii, muzica necontenit îşi rosteşte cu înflăcărare mesajul patriotic cu care era investită. Este, de pildă, Flechtenmacher, de asemenea, autorul unui, astfel intitulat — şi desigur, nu întîmplător — *„Cîntec popular"*, ajuns în manuscris autograf, pînă la noi. În versurile unui necunoscut — după toate probabilităţile, un moldovean —, acesta, după ce îndeamnă pe Romîn :

„Înc-odată, măi Romîne, să-ţi vezi ţara ta întreagă
Şi-nvechita mişelie, dintre noi o să se şteargă,"

priveşte cum

„Moldoveanul, fără vamă, merge liber la Buzău
Şi Munteanul se-ntîlneşte cu-al lui frate din Ceahlău".

16) V. ALECSANDRI. *Doine şi lăcrămioare,* 1842—1852, Paris, De Soye et Bouchet, 1853, pag. 238.

17) V. ALECSANDRI. *Poesii populare ale Romînilor,* Bucureşti, Tip. Lucrătorilor asociaţi, MDCCCLXVI, pag. 323.

17 bis) C. STELEANU. — *Hori naţionale româneşti* pentru piano-forte dedicate cu cel mai adînc respect Măriei-Sale prea înălţatului nostru Domn, şi stăpînitor a toată Ţara Romînească, G. D. Bobescu în Liberarea Ţiganilor, Bucureşti, Litografia lui G. Venrich, 1847.

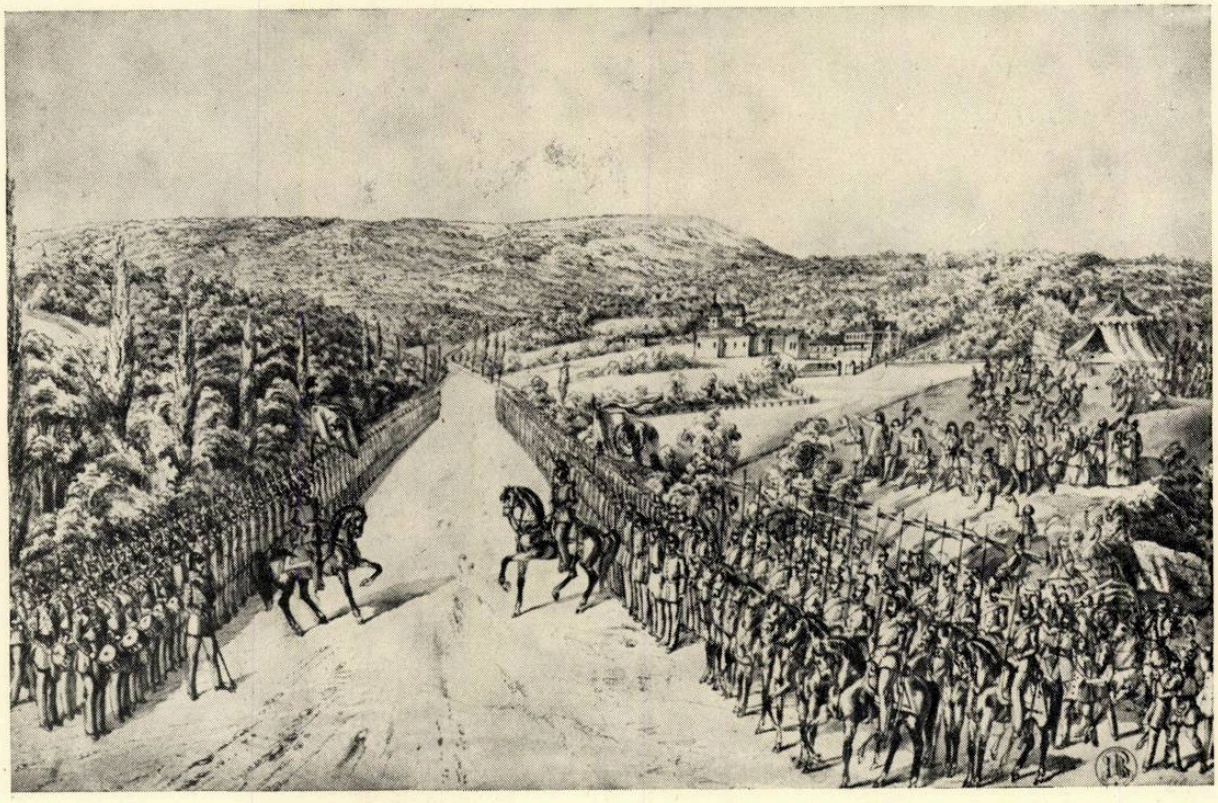
18) T. OPRESCU. — *Melodii naţionale romîne, Cînturi şi danţuri populare* originale, culese şi notate pentru piano, Caetul I, Bucureşti, Tipografia de muzică T. Oprescu şi Theodor Michaiescu, 1877, Hora.

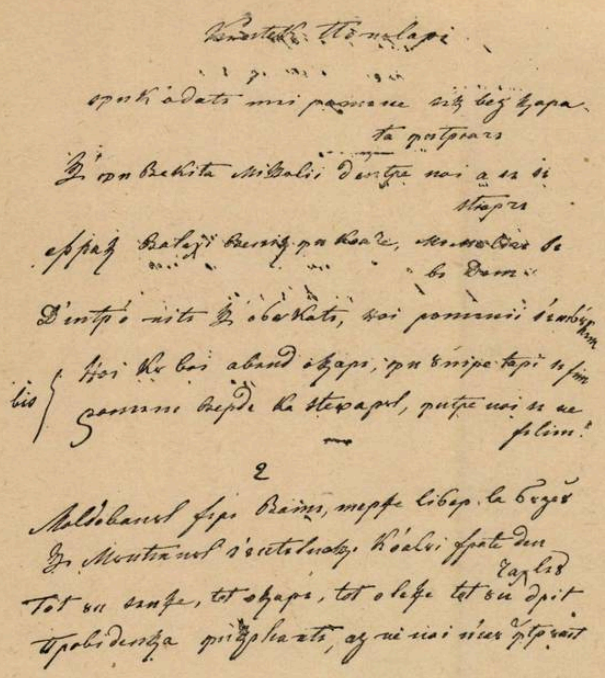
Alexandru Ioan Cuza — Portret de Satmari

Sosirea domnitorului Alexandru Ioan Cuza la deschiderea Camerei Naționale din februarie 1860 — tablou de K. Danielis

Unirea — alegorie de Tattarescu

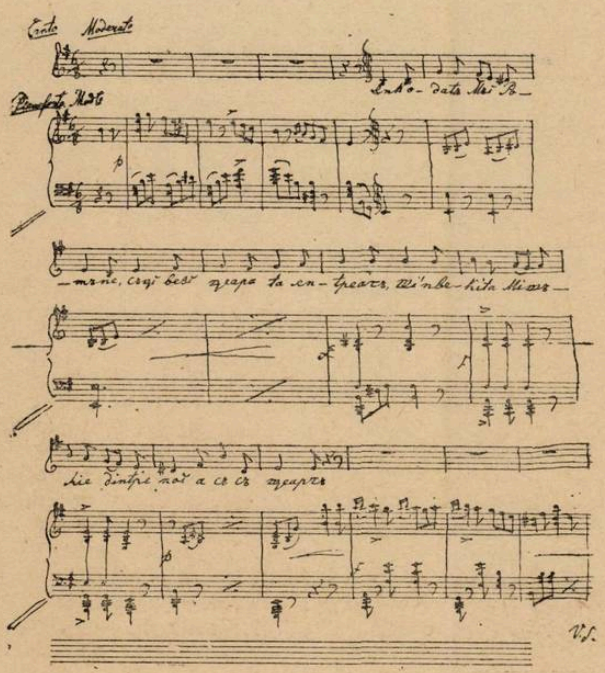
Întîlnirea oștilor din Muntenia și Moldova — tablou de Asache





(Din biblioteca „Breazul")

Muzica lui Flechtenmacher înfloreşte din ideea şi cadenţa versului, alcătuind un cald îndemn frăţesc, care se înfiripă în minor, îşi sporeşte progresiv elanul, tinzînd la o modulaţie în majorul relativ, pentru ca ultima parte, refrenul, să se afirme luminos, în majorul omonim.



(Din biblioteca „Breazul")

La 5 ianuarie 1859 Colonelul Alexandru Ioan Cuza a fost ales în unanimitate Domn al Moldovei. Alecsandri — cum aflăm dintr-o scrisoare inedită, descoperită acum în urmă de către cercetătorii Institutului de Istorie al Academiei R.P.R., relata fratelui său, care era în străinătate : „A doua zi, în ziua de Sf. Ion, mă duceam către orele nouă seara la Zizin (Cantacuzino), cînd mă întîlnii cu o lume imensă de popor, purtînd torţe, steaguri etc. În zadar încercai să evit această întîlnire, fui recunoscut în sania mea şi într-o clipită, mă văzui înconjurat de peste 3000 de oameni care începură a striga, ovaţionîndu-mă : Trăiască Alecsandri! Trăiască deputatul nostru, trăiască poetul nostru ! Vrură să mă smulgă din sanie ca să mă poarte în triumf ; doi comisari de poliţie care se găseau acolo mă apărară, spunînd mulţimii că eram bolnav. În sfîrşit, luai cuvîntul pentru a spune : Fraţilor ! Să trăiască steagul Moldovei ! Steagul romînesc pe care-l purtaţi cu atîta fală ! La aceste cuvinte era gata să asurzesc de urale ! Era o scenă de noapte din cele mai fantastice. Din mijlocul acestui tumult auzii o voce de veritabil stentor strigînd : «Unde-i muzica ?» Muzica militară îşi făcea loc prin mulţimea compactă care mă înconjura. Atunci aceeaşi voce reluă : Cîntaţi, măi, Hora Unirii, că Alecsandri au făcut-o ! — Noi urale însoţite de joc şi cîntece. Era magnific ! Am fost astfel aiurit timp de o oră, după care mulţimea mă lăsă liber, pentru a merge să sărbătorească pe Kogălniceanu, pe Pann şi pe alţii" [19])

În ziua de 24 ianuarie 1859, Cuza a fost ales Domn şi în Ţara Romînească. Prin alegerea lui în ambele ţări surori, Unirea a fost înfăptuită. Mulţimea care aştepta în dimineaţa acelei zile votul adunării, aflînd vestea, a izbucnit în urale, într-un indescriptibil entuziasm. Atunci — cum povesteşte un martor ocular — „tot Bucureştiul era în picioare, de la Filaret şi dealul mitropoliei, pînă la Băneasa". Din pieptul întregului popor răsunau strigăte : „Trăiască Unirea ! „Trăiasca Cuza Vodă, alesul Moldovei şi al Munteniei ! Trăiască Romînia una şi nedespărţită". [20]) Manifestaţii cu torţe, lăutari şi muzică militară au avut loc pe toate străzile oraşului ; Hora Unirii s-a cîntat şi s-a jucat pînă noaptea tîrziu.

Cît de mult cîntată a fost atunci „Hora Unirii" de Flechtenmacher nu se ştie. Căci alături de melodia ei, versurile lui Alecsandri s-au cîntat pe o *altă melodie,* care s-a răspîndit mai mult. Ea a fost atribuită — şi nu fără temei, mai ales ţinînd seama de unele desene melodice proprii stilului compozitorului operetei „Baba Hîrca" — tot lui Flechtenmacher. Aranjînd-o pentru cor, acelaşi Kiriac o defineşte *„melodie vechiă"* [21]).

Într-adevăr această melodie este „veche" ; mai mult, ea este *mai veche* decît menţionata melodie apărută în 1856. Căci, în timpul cînd „Hora Unirii" de Flechtenmacher era anunţată (de către editorii Th. Codresco, Petrini et C-ie) că „se află sub teascul litografiei" (Buciumului Romîn), ca *ultima* piesă „din cele 14 ale aceluiaşi autor (Flechtenmacher), „melodia vechiă" de care este vorba, *apăruse mai de mult* [22]). Şi anume, printre piesele de „musică naţională pentru piano", într-un *„Potpourri de Chansons Moldaves* par *les frères S. & B. Lemisch".* Numele lor este prevăzut, alături de al lui Adolphe Flechtenmacher — „şef de orchestru şi dascăl de muzică pentru trupa naţională" — şi al altor muzicanţi, cei mai mulţi străini, *încă din 1846,* în „Tablo gheneral de personelul teatrului din Iaşi, supt

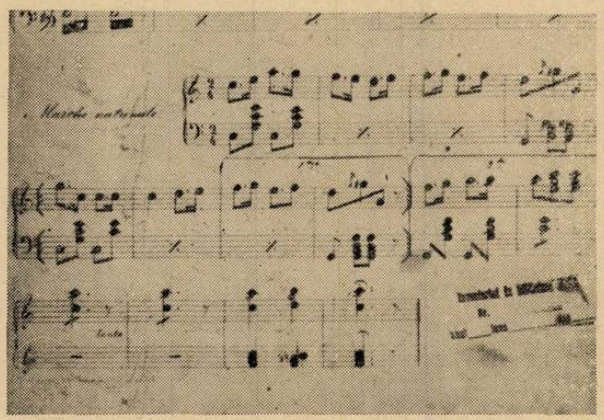
19) *Centenarul Unirii Ţărilor Romîne. O scrisoare inedită a lui Vasile Alecsandri,* în „Scînteia", 14 ianuarie 1959.

20) N. RĂDULESCU. *O mare sărbătoare a poporului romîn : Centenarul Unirii,* în „Scînteia", 11 ianuarie 1959.

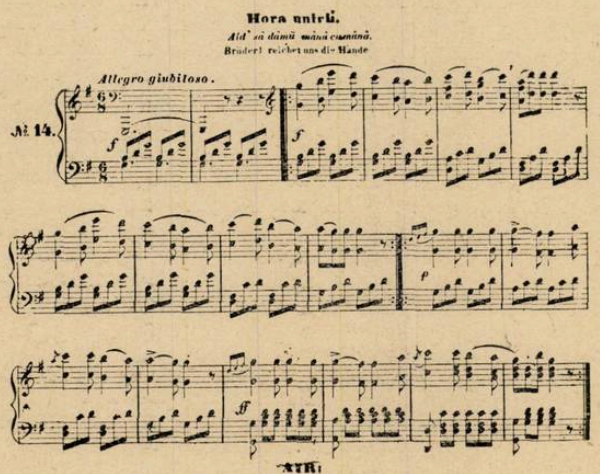
21) D. G. KIRIAC, N. BĂNULESCU şi G. CUCU, *Culegere de coruri pentru voci mixte,* Din publicaţiile Casei Şcoalelor, Bucureşti, Göbl, 1911, pag. 43.

22) A. FLECHTENMACHER, *Cetatea Neamţului,* Melodramă naţională de V. Alecsandri, Librari-Editori Th. Codresco, Petrini et C-ie (Iaşi), ultima pagină (a copertei).

înalta direcție a Luminărei Sale Beizade Neculai Șuțu și D-nul Millo." [23]) Melodia apărută în „Potpouriul fraților Lemisch *nu este însă o horă*, nu este dans — dans este „Hora Muntenească" de la sfîrșitul potpuriului —, ci, cum indică titlul ei, este un *„Marche nationale"*.



Asupra genurilor de muzică pe care le includ în potpuriul lor, frații Lemisch dovedesc o grijă deosebită și, pentru acea vreme, o cunoaștere destul de serioasă. Astfel, după „Introduction", urmează „Le Souvenir" — desigur, o romanță — după care vine „Buciumu" — semnale de bucium —, apoi, „Doina" — așa zisă „olteneacă", cu respectivul „Allegro" —, la rînd vine acum menționatul „Marche nationale", potpuriul terminîndu-se cu „Hora Muntenească" și cu o „Coda". Este de remarcat caracterul de „horă dreaptă", în 2/4, pe care îl are acest joc final, față de cel de „marș", tot în 2/4 al melodiei precedente, al aceleia a „marșului național". Conturul melodic al acestui marș național nu este lipsit de unele trăsături populare românești. În nici un caz însă, *textul melodiei nu provine din cel literar al poeziei lui Alecsandri ;* pentru că, pe cîtă vreme versurile poeziei „Hora Unirii" sînt, fără nici-o excepție, octosilabice, notele componente ale „marșului național", cum se poate ușor constata, sînt, atît la cadențele primei fraze, cît și la cele ale secundei, mai puține, notele care lipsesc din măsură fiind înlocuite cu pauze. Figura ritmică dominantă în tot cursul acestui marș este formată dintr-o optime cu punct de prelungire urmată de șaisprezecime.



În caietul al IV-lea al „melodiilor valahe", *Johann Andreas Wachmann* a publicat această melodie sub titlul „Hora Unirii", adăugînd ca subtitlu, primul vers din poezia lui Alecsandri, „Aid' să dămu mînă cu mînă" precum și traducerea lui liberă în limba germană „Brüder reichet uns die Hände" [24]).

Celelalte trei caiete anterioare de melodii valahe publicate de J. A. Wachmann au apărut în aceeași casă de editură, care, pînă în *1858*, a existat sub firma „H. F. Müller". Din acest an firma a fost vîndută de către văduva lui H. F. Müller lui Franz Wessely și Friedrich Büsing. Nu după mult timp Büsing retrăgîndu-se, Franz Wessely a rămas singur stăpîn al firmei [25]). *Caietul al IV-lea de melodii valahe transcrise pentru pian de „Jean André Wachmann" a apărut la firma „F. Wassely, ci-devant H. F. Müller V-ve"*, deci, cînd el era singur proprietar al acestei firme, după retragerea lui Büsing, *după 1858*. Așadar, melodia a fost imprimată și a putut să fie difuzată prin tipar, cîțiva ani *mai tîrziu* după apariția ei în potpuriul fraților Lemisch. Dar nu a apărut în aceeași *formă, ci cu modificări.*

Este de constatat, în primul rînd, că melodiei marșului i s-au îngemînat versurile poeziei lui Alecsandri din „Hora Unirii". Prin urmare, *nu versurile au generat melodia, ci melodiei i-au fost adaptate versurile.* Din această îngemînare, viers-vers, au decurs inerente transformări. Dintre ele cea dintîi este, firește, adăugarea notelor necesare pentru exprimarea tuturor silabelor textului literar de care, însă, în transcripția sa pentru pian, Wachmann nu a ținut seama. Față de textul muzical original al marșului național, în afară de orînduirea cadențelor, cel al acestei transcripții se deosebește prin aceea că, din binar — cum era, din 2/4 — acest text a fost transformat în ternar, în măsura de 6/8, melodia devenind, astfel, *mult mai cantabilă*, dar *mai puțin* săltăreață. În unele prelucrări ulterioare, în tendința de a imprima melodiei un mai sprinten caracter de dans, de horă, valorile pătrimilor primei fraze muzicale au fost înjumătățite, iar duratele eliminate, înlocuite cu pauze ; *în acest chip modificat*, cursul melodic a devenit mai sacadat. Nu este exclus ca Wachmann să fi cunoscut potpuriul fraților Lemisch, căci, deși pe alocurea a suferit modificări — cum este, în afară de ritm, chiar nota inițială a celei de a doua fraze a melodiei, care dădea un avînt special acestui început de frază —, linia melodică păstrează totuși, în general, conturul marșului național ; de relevat păstrarea măsurii care precede cadențele. Îndeosebi asupra acestei măsuri au mai fost operate ulterior modificări.

Dar orice transformări au mai avut loc, melodia n-a putut căpăta caracterul de „horă". Și aceasta din cauza lipsei ritmului de „horă boerească", amintit cînd au fost menționate „Horile naționale românești" de Steleanu. Or, tocmai din acest punct de vedere, al configurației ritmice, melodia „Horii Unirii" publicate de Wachmann se dovedește că ea *nu este producție muzicală populară* — „marșul" nu este gen de muzică populară românească —, ci este *compoziția unui muzicant profesionist*, care, în creația sa, urmărește să țină seama de particularitățile artei populare și își propune să compună în spiritul ei. Pe acea vreme acest muzicant nu era altul decît Flechtenmacher. *El poate fi considerat ca autor al melodiei „marșului național"*, din care a provenit melodia pe care s-au cîntat și se cîntă și azi, versurile lui Alecsandri,

23) TEODOR T. BURADA. — *Istoria Teatrului în Moldova.* Vol. I, Iași, Ștefaniu, 1915, pag. 339.

24) JEAN ANDRÉ WACHMANN. — *Les Bords du Danube,* Chansons et Danses Roumaines transcrites pour le Piano seul, Melodies Valaques, Cahier IV, Vienne, F. Wessely ci-devant H. F. Müller V-ve, pag. 14, nr. 14.

25) ALEXANDER WEINMANN. — *Wiener Musikverleger und Musikalienhändler von Mozarts Zeit bis gegen 1860,* Osterreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 230. Band, 4. Abhandlung, Wien, Rohrer, 1956, pag. 20.

„Hora Unirii". Acest „marş" trebuie să se fi cîntat mult, şi mai ales în teatrul în care Flechtenmacher era „şef de orchestru", iar fraţii Lemisch, violonişti. Numele compozitorului nu a fost păstrat decît de tradiţie ; a fost uitat sau nu a mai interesat. Musicescu, un compozitor, pedagog şi publicist de întinsă cultură muzicală, imprima în colecţia sa de „25 cînturi" şi „Moartea vitează",[26] a cărei melodie el o considera *devenită populară*, adusă cam pe la 1859—60. În realitate, melodia nu este altceva decît „Juramentului", corul iniţial din menţionata melodramă naţională de V. Alecsandri, muzica de A. Flechtenmacher. Nici Musicescu, deci, care a trăit şi a activat în atmosfera în care lucrase şi compusese Flechtenmacher, nu a mai ştiut care este autorul melodiei. I. A. Wachmann însuşi, în caietul al treilea al colecţiei sale de melodii valahe, a publicat şi el balada „Pe o stîncă neagră"[27] — atît de strălucit valorificată artistic de către maestrul Enescu în Rapsodia a doua — fără a indica vreun autor, deşi se ştie că ea a fost compusă de Flechtenmacher, care a şi publicat-o în Bucureşti, ceva mai tîrziu, este drept. S-ar fi putut ca I. A. Wachmann să fi cunoscut şi numele autorului marşului naţional din care a provenit melodia „Hora Unirii", adică pe al aceluiaşi Flechtenmacher. În afară de aceasta, o mai atentă analiză structurală a melodiei, o mai amănunţită comparaţie a ei cu altele, puţinele, de acelaşi gen ale lui Flechtenmacher — din tipăriturile şi manuscrisele ce au mai rămas, în urma incendiului care a mistuit casa şi lucrările nefericitului compozitor — unele figuri melodice frecvente în compoziţiile lui, ca acel salt ascendent de terţă urmat de sextă, întrebuinţat în ambele melodii ale „Horii Unirii" ca şi în alte lucrări ale lui (ca, de exemplu, în „Kadril naţional") — cum este, apoi, acea figură melodică din măsurile care preced cadenţele „marşului naţional" întrebuinţată de Flechtenmacher şi în alte lucrări ale sale — pot susţine ipoteza paternităţii lui Flechtenmacher asupra melodiei „marşului naţional", şi, ca urmare, şi a „melodiei vechi" pe care se cîntă versurile lui Alecsandri, „Hora Unirii". În rîndul cunoscătorilor notaţiei psaltice, a circulat o versiune a acestei melodii, care, lăsînd la o parte erorile de tipar, nu diferă mult de celelalte.

Vorbind despre spiritul mobilizator al versurilor lui Alecsandri, cercetătorul Cornel Regman scrie : „Caracteristică pentru structura de agitator a poetului este sprinteneala mereu tînără a spiritului, mobilitatea în acţiune şi mai ales un simţ foarte ascuţit al actualităţii, însuşirea de a lua poziţie în marile probleme obşteşti la momentul potrivit, de a sezisa importanţa şi amploarea lor, de a antrena şi fortifica masele pentru atingerea ţelului propus. Poeme ca *Deşteptarea Rominiei* sau *Hora Unirii* (dar nu numai acestea) au acţionat în sensul dorit asupra auditoriului, atît prin forţa lăuntrică a argumentelor, cît şi prin tonul direct şi simplu al versurilor. Hora Unirii a fost „aruncată de poet ca o lozincă în mijlocul maselor, chiar în toiul luptelor dintre unionişti şi separatişti. Efectul ei a fost extraordinar. Cîntată peste tot, la teatru, la întruniri (uneori chiar la întrunirile antiunioniştilor), ea provoca un entuziasm indescriptibil pentru cauza Unirii, ce se propaga în cercuri din ce în ce mai largi".[28] De aceea este posibil ca versurile Horii Unirii să fi atras atenţia şi altor compozitori. Chiar el, „bardul Unirii" — cum îl numeşte *Eugen I. Păunel* — „la 8 Februarie 1857 îşi exprimă bucuria că «*prietenul nostru Miculi a compus o nouă melodie pentru Hora Unirii şi sînt încredinţat că trebuie să fie minunată*». Păunel, care transmite această informaţie, se îndoieşte asupra cuprinsului ei şi consideră că, deoarece „pînă astăzi nu s-a dat de urmele acestei compoziţii, se pare că e mai degrabă vorba de un plan nerealizat".[29] Şi totuşi, exclus nu este ca şi Miculi să fi compus o astfel de melodie, o „horă", mai ales că, publicînd arii naţionale romîne, nu trecuse cu vederea horele, iar compunînd o „Reverie" pentru piano — în al cărei adagio, el scrie un recitativ „dans le style d-un «Doina» moldave" —, partea de allegro este un „tempo di *Chora*". El era familiarizat cu muzica romînească, iar cît de apreciată de către Alecsandri era activitatea lui de culegător, se dovedeşte din articolul poetului nostru, „Melodiile Romîneşti"[30].

De altfel, cele două melodii amintite mai sus nu sînt singurele care au mai fost păstrate şi au ajuns pînă azi. Mulţumită hărniciei de culegător a lui *Vulpian*, se păstrează transcrisă şi publicată *o altă melodie pe versurile lui Alecsandri*, apărută sub titlul *„Unirea"*, melodie pe care el arată că a culeso din Roman, de la tatăl său şi o datează *1859*, vrînd, probabil, să înţeleagă că tatăl său o ştia de-atunci, din anul Unirii.[31]

Fără a ţine seama de unele erori de notare — cum e ignorarea figurii ritmice formate dintr-o optime cu punct urmată de trei şasesprezecimi, specifică „horei boiereşti" —, este de constatat că această melodie are un mai pronunţat caracter popular faţă de cele două melodii anterioare. Exuberanţa ce se dezlănţuie prin octava perfectă iniţială — la fel folosită ca în melodia armonizată de Musicescu „N-auzi, mamă, cînii bat" sau ca în cea de la „Nevasta care iubeşte" — elanul dezvoltîndu-se prin vioiciunea pulsului ritmic, apoi acel specific doric tritonic, intonaţiile atît de autentice, imprimă acestei melodii un deosebit de caracteristic profil popular romînesc. Ecouri din astfel de intonaţii va fi deslusit şi pictorul *Nicolae Grigorescu*, care, la alegerea lui Cuza, se găsea la Agapia zugrăvind biserica cea mare a Mănăstirii ; „Într-o dimineaţă — scrie el — ne vine vestea că s-a ales Cuza Domnitor în amîndouă capitalele. Am lăsat tot, am pus şeaua pe cal, şi fuga la tîrg. Atunci am văzut eu ce va să zică bucuria unui popor. Cîntece, jocuri, chiote în toate părţile. Îţi eşeau oamenii în drum cu oala plină cu vin ; care cum se întîlneau luau vorba de Cuza, de Unire, se îmbrăţişeau şi încingeau horă în mijlocul drumului. Şi era un ger de crăpau pietrele. Da unde mai sta cineva în casă ? Am văzut bătrîni, care plîngeau de bucurie. Vr-o săptămînă n-am mai putut lucra. Trimiteam la tîrg de două ori pe zi după veşti. Plăteam cîte trei şi cîte patru sfanţi pe-o gazetă şi ne strîngeam toţi s-ascultăm noutăţi — „novitale", cum se zicea pe-atunci. Nici nu era chip să ne mai gîndim la altceva. Mi-aduc aminte că stam seara pînă tîrziu şi făceam desenuri alego-

---

26) GAVRIIL MUSICESCU. — *25 Cînturi* pentru una, două, trei, patru şi mai multe voci destinate uzului şcoalelor. (Iaşi, 1898), pag. 18.

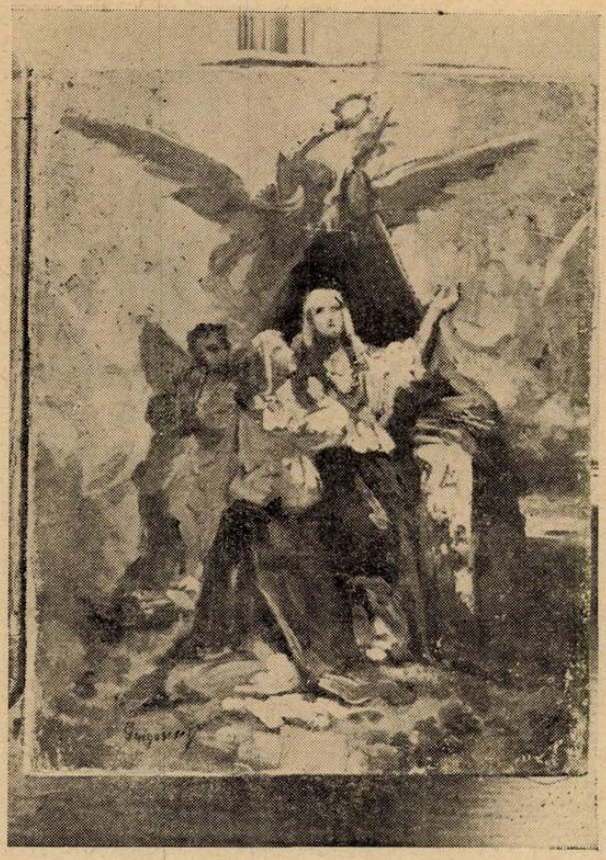
27) JEAN ANDRE WACHMANN. — *L'écho de la Valachie, Chansons populaires des Roumains*, transcrites pour le piano seul, 3-tes Heft der Walachischen Volksmelodien, Wien, Wessely, pag. 6, nr. 5. Pe aceeaşi vreme, sub titlul „Pe o stîncă naltă", melodia a apărut, de asemenea, fără indicaţia autorului, în caietul I de *„arii naţionale romîne"* culese şi transcrise pentru piano de către *Charles Miculi*. Tot fără indicaţia autorului, analizînd-o din punct de vedere al formei, Isidor Vorobchievici o tipăreşte (sub titlul dat de Miculi), în „Manual de Armonie muzicală", Cernăuţi, Echardt, 1869, pag. 199—200.

28) VASILE ALECSANDRI. *Poezii*, Biblioteca pentru toţi, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Studiu introductiv, (Bucureşti, 1957), pag. 10.

29) EUGEN I. PĂUNEL. Vasile Alecsandri şi Carol Miculi.

30) V. [asile] A. [lecsandri]. — *Melodiile romîneşti* — în : *„Rominia Literară"* (Iaşi), Anul I, nr. 9 (27 februarie 1855), pag. 110 : „Cu o nemărginită bucurie facem ştiut că o parte din cele mai duioase melodii a poporului romîn au eşit la lumină într-un Album foarte elegant, tipărit la Leopol, şi cuprinzînd 48 de arii de tot soiul : Doine, hore, cîntece de lume, cîntece hoţeşti etc."...

31) D. VULPIAN. *Musica populară*. Balade, Colinde, Doine, Idile, Voce şi piano, Ediţiunea culegătorului [Bucureşti, 1885], pag. 141, nr. 354.



Alegoria Unirea Principatelor de N. Grigorescu

rice despre Unirea Principatelor. Vremi de credinţă erau acelea..." [32])

Melodia notată de Vulpian la Roman şi-a extins aria de răspîndire pînă în Bucovina. O variantă a ei, cu modificări nu numai ale textului muzical, ci şi, mai ales cu deformări ale celui literar, eliminînd factorul social-politic care stă la baza versurilor lui Alecsandri, a fost culeasă de *Alexandru Voevidca,* colaboratorul lui Matthias Friedwagner [33]) la strîngerea cîntecelor din Bucovina şi a fost intitulată „Hora". *Eusebie Mandicevschi* a armonizat această melodie, făcînd, cu privire la ea, într-o scrisoare din 28 august 1922 către sora sa Ecaterina, următoarea menţiune: „...hora am trecut-o cînd la bas, cînd la tenor, cînd la sopran. *De ea mi-aduc aminte încă din vremea liceului, cînd am auzit-o la nunta Ilariei la Hatna (Dărmăneşti-Suceava) şi am văzut cum o dansau".* [34]) Ceea ce, este de recunoscut, pledează pentru o mai largă răspîndire a ei în Bucovina.

Printre cele „cinci melodii populare din Banat" armonizate pentru cor (mixt şi bărbătesc) în septembrie 1903, de către P. Ciorogariu, este orînduită în fruntea colecţiei „Hora Unirei", în care, la fiecare strofă a lui Alecsandri este adăugat discutabilul refren:

„Noi Romani, noi Romani,
Strănepoţi de-a lui Traian" (?)

Întîmplător nu poate fi considerat saltul melodic al acestei „Hori" exprimat prin octava iniţială — ca şi la melodia „Horei" anterioare —, cum nici întregul curs al primei fraze melodice. Circulaţia melodiei nu se va fi mărginit, deci, la Moldova şi Bucovina, ci, măcar ecouri din vigurosul ei început vor fi străbătut pînă în Banat.

Ideea de unire şi vibrantele versuri ale lui Alecsandri au răscolit imaginaţia creatoare şi a altor scriitori. După „Ţara Romînească către Moldova",

„Vin, Moldovă, vino, lele,
Vin la surioara ta;
Ţi-oi da bunurile mele,
Ori-ce am eu tot ţi-oi da.

Eu am mîinile legate,
Nu mă lasă să vorbesc;
Însă inima îmi bate
Cu tine să mă unesc!"... [35])

şi după „Acvila străbună",

„În străvechea Romînie,
De cît fraţi să nu mai fie! [36])

Cesar Boliac a scris „Resunet la Hora Unirei de V. Alecsandri",

„Vin să strîngem mînă-n mînă,
Toţi c-o inimă Romînă,
Şi să-ntindem danţ Premare
L-a uniri-ne sărbare!"

şi încheie:

„Cel ce cere desunirea
Nu-i bun nici stăpînitor;
Ala vrea în veci robirea,
E un mîrşav trădător". [37])

Nu avem mărturii dacă aceste versuri au fost şi cîntate, dacă pe ele a fost compusă muzică. În cărticelele care conţineau versurile cîntecelor ce circulau în repertoriul lăutarilor şi al poporului pe acea vreme, nu se află trecute. Nelipsite însă, în astfel de cărticele, în afară de cele ale lui Alecsandri, sînt versurile

---

32) A. VLAHUŢĂ. *Pictorul N. I. Grigorescu,* Viaţa şi opera lui, Ediţia Casei Şcoalelor, Bucureşti, Socec, 1910, pag. 19.

33) MATTHIAS FRIEDWAGNER, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina,* I. Band: Liebeslieder, Würzburg, Triltsch, 1940, pag. XII.

34) EUSEBIE MANDICEVSCHI. *Opere alese,* Ediţie îngrijită de *Liviu Rusu,* Bucureşti, Editura Muzicală, 1957, pag. XIII. Liviu Rusu care ne transmite aceste informaţii, adaugă: „Felul în care este prelucrată această horă, cu melodia atacată alternativ de diferite voci, în timp ce restul corului schiţează onomatopeic un acompaniament instrumental, ne sugerează prezenţa unui taraf de lăutari. Cît de puternică a rămas impresia acestei hore, de care-şi aduce aminte la adîncă bătrîneţe! Avem aici mărturia contactului direct cu muzica noastră populară, grefată în suflet sub vii impresii. Nu este exclus ca la acea nuntă a Ilariei, o rudă după mamă, să fi cîntat celebrul lăutar al Sucevei, Grigore Vindireu (1830—1880), prietenul lui Ciprian Porumbescu, despre a cărui meşteră cîntare moldovenească vorbesc amintirile celor ce au participat la sărbătoarea de la Putna din anul 1871". Nu se va fi cîntat şi atunci „Hora" sau, mai complet şi mai corect, „Hora Unirii"!...

35) CESAR BOLLIAC. *Colecţiunile de poesii vechi şi noi,* Bucureşti, Socec, pag. 363.

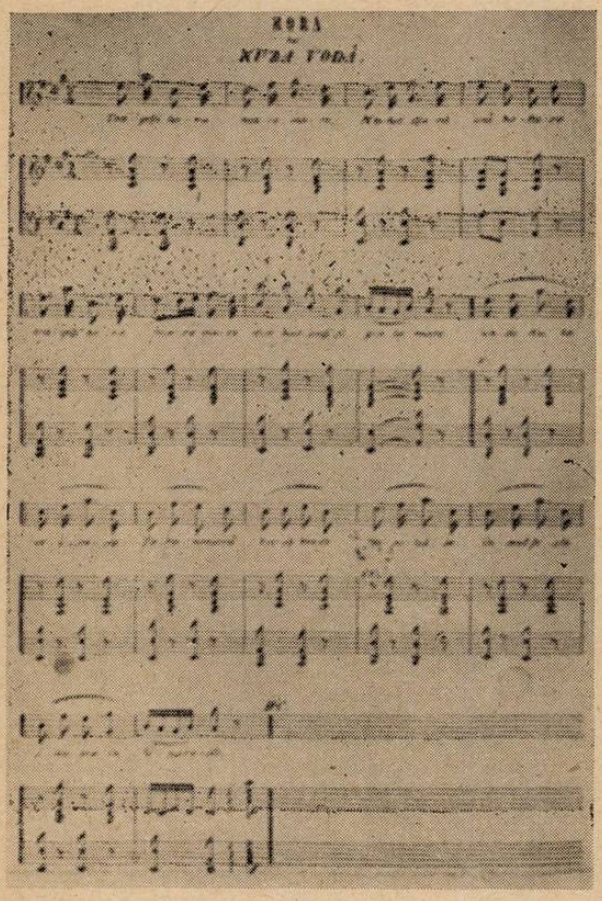
36) *Ibid.* pag. 362.

37) *Ibid.* pag. 369.

lui *D. Bolintineanu*, „Hora lui Cuza Vodă". Vezi: „Cîntece naţionale", ediţia de la 1861, începutul acestor versuri. [38])

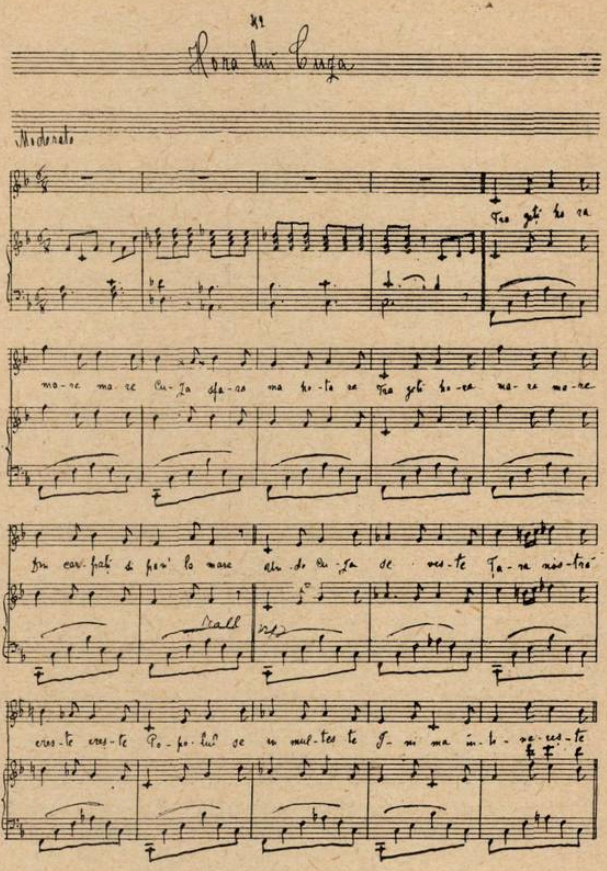
*

Venirea lui Cuza Vodă, „alesul tutulor Romînilor", la Bucureşti pentru a depune jurămîntul în faţa adunării elective, a fost salutată printr-o horă, care foloseşte aceste versuri ale lui Bolintineanu, compusă de *Dimitrie Florescu*, autorul mult cîntatei romanţe „Steluţa".



Dimitrie Florescu a publicat o dată cu aceasta şi o transcriere pentru pian

Pe aceleaşi versuri ale lui Bolintineanu s-a cîntat atunci şi o altă melodie, tot o „horă", care a fost transcrisă de către *Leopold Stern*, al cărui nume figurează în primul catalog de elevi ai Conservatorului nostru de muzică şi declamaţie. Facsimilul ce urmează este luat din manuscrisul său, intitulat *„Cîntece populare romîneşti.* Culegere de cele mai vechi arii romîne păstrînd toată originalitatea şi caracterul lor naţional, astfel cum au fost cîntate de lăutarii romîni de pe vremuri şi transcrise pentru prima oară pentru voce şi piano". [39])



Sub influenţa lui Vasile Alecsandri şi a poporului, hora a devenit genul reprezentativ, nu numai pentru poezia, ci şi pentru muzica Unirii. Au fost însă şi alte genuri în care s-a compus cu acest prilej. Astfel Flechtenmacher a compus atunci, „Cîntul Unirei" pentru voce şi piano, pe versuri de Stefanide:

„Saltă, junâ Romînie,
Visul d-aur s-a-mplinit,
Una vom fi în frăţie,
Bravul tău cum au dorit.

Milcovul nu mai desparte
Ăst iubit, străbun pămînt.
Noi Unirea pîn-la moarte
Vrem cu sacrul jurămînt.

Refren
Vivat, fie-n fericire, (bis)
Ţara noastră în Unire" [40])

Pe cuvinte de Eugen Carada şi modificînd ultima parte a melodiei, Flechtenmacher a publicat acest cîntec, de asemenea pentru voce şi piano, sub titlul „Cîntec ostăşesc". [41])

Cu prilejul Unirii, drept omagiu pentru alegerea şi domnia lui Cuza Vodă, au fost compuse şi cîteva *marşuri.* Ele vor fi interesat, de bunăseamă, în primul rînd pe şefii fanfarelor militare, care, de fapt, au contribuit şi la compunerea, dar mai ales la executarea şi difuzarea lor. Puţine din aceste marşuri

38) O. DUMITRESCU. *Cîntece naţionale*, adunate şi tipărite, A patra ediţiune, cu adăugire de mai multe cînturi, Bucureşti, Tip. lui Toma Teodorescu, 1861, pag. 80.

39) *Ms.* aflat în Biblioteca „Breazul".

40) *Ms.* aflat în Biblioteca „Breazul".

41) ALESSANDRU FLECHTENMACHER. *Colecţiune de melodii naţionale romîne* arrangeate pentru piano-forte şi cîntare, Caietul II, Bucureşti, Socec, pag. 66. Aranjat pe două voci, acest cîntec a apărut, sub titlul „Libertatea naţională", în: IOAN BUNESCU. — *Supliment la Repertoriul religios sau completarea lui prin cîntece originale şi traducţiuni*, Bucureşti, Dor. P. Cucu, 1886, pag. 21.

au mai ajuns pînă la noi. Într-o succintă dare de seamă, *Anton Oprescu* enumera următoarele : *„Marshu de intronare compus shi dedicat Înăltzimei sale Printzului Printzipatelor Unite Alessandru Ioan I-iu de Alessandru Taki Zisso, în Bucureşti, Litogr. lui Georg Venrich, Han M. Ghica"*, *„Marche moldo-valaque composée et dédiée à son Altesse le Prince de Moldavie Alexandre Jean I à l'occasion de l'Union des Principautés, par Joseph Metz, maître de chapelle du 3-me regiment d'infanterie et de la cavallerie (Lithogr. de G. Venrich, Bucureşti"*, *„Marshu ceremonialu. Marche triomphale composée et dédiée à son Altesse Sérénissime Alexandre Jean I-er, prince régnant des Principautés-Unies-Danubiennes, par Fr. Gackstatter. Propriété de l'éditeur, Offenbach s. M., chez Jean André, Bukarest, chez A. Gebauer et Comp."* şi *„Marşu Unirii de I. Ch. Hess" (?)* — Nu am văzut exemplare decît din marşul ceremonial al lui Gakstatter — de fapt „Gakstätter" ; Flechtenmacher îl scria de-a dreptul cu „e", „Gacksteter".

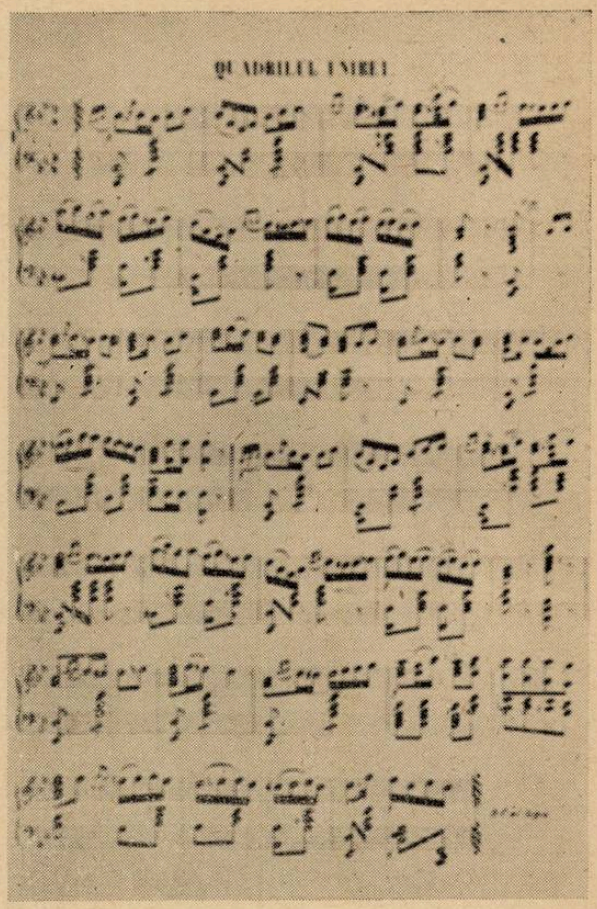
Iar din cel al lui Joseph Metz, a ajuns printre hîrtiile noastre, o „stimă" de violină primă, scrisă de unul din fraţii Klenck, de pe timpul cînd era elev la Conservatorul de muzică din Bucureşti.

Un *„Cousa-Marche"* a fost compus şi dedicat „a son *Altesse Sérénissime Alexandre 1-er Prince régnant de Principautés unies Danubiennes par Mlle Hélène de Botiano"*.[42]) Nu a fost menţionată cea mai valoroasă compoziţie de acest gen. Este vorba de *„Marşul Unirei"* de *Flechtenmacher*, executat — cum se arată pe copertă — „cu mare succes de către muzicile militare din Bucureşti şi Iaşi". Coperta, în culori, reprezintă pe cele două ţări surori dînd „mînă cu mînă".

În ceea ce priveşte muzica, ea nu este decît un aranjament pentru pian ceva mai plin al piesei menţionate mai înainte, „Marşu Volintirilor". Aceleaşi sentimente patriotice, aceleaşi idei mobilizatoare călăuzesc activitatea artistică a compozitorului Flechtenmacher, aceleaşi imagini muzicale stăruie în conştiinţa sa creatoare. Un „Marşu Nazionalu alu Principatelor Unite dedikată în : Sale Prinzului Domnitoru Aleksandru Ioan I a compus Michail Folz, iar Honoré Costa a compus *„La Renaissance, Marche* triomphale Moldo-Valaque composée à l'occasion de l'heureuse Union des Principautés et dédiée à son Altesse Sérénissime la Prince Alexandre Jean Premier Prince de Roumanie".

Străbătea bucuria marelui eveniment istoric al Unirii pînă şi în *muzica de dans* a saloanelor burgheziei. Un şef de muzică din acel timp, *Wenzel I. Medek*, compunea şi publica un *cadril*, veritabilă muzică programatică, pe care îl intitula *„Romînia"*,[43]) în care pare a voi să reprezinte, prin figurile de cadril, momentele importante ale dezvoltării principatelor şi unirea lor, ultimele trei figuri, fiind denumite : a IV-a *„La révolution"*, a V-a *„L'Union"*, iar a VI-a *„La Gloire de Principautés-Unies"*. Ca muzică de salon. Flechtenmacher a compus atunci *„Quadrilul Unirei"* pentru piano[44]), în care, ca şi în alte lucrări ale sale, foloseşte intonaţii populare româneşti, iar aici, ca şi în „Marşul Unirei" — ca şi în „Baba Hîrca", de altfel —, apare figura melodică din „Dansul dervişilor", întrebuinţată de Mozart în „Răpirea din Serail" şi în alte compoziţii ale sale, figură dovedită ca fiind românească, folosită de Dimitrie Cantemir în acel dans.[45])

Odată cu „Cousa-Marche". Elena Boteanu a compus şi a publicat şi un *„Hélène-Quadrille"*, pe care l-a dedicat „à son Altesse Sérénissime *Hélène Cousa*, Princesse régnante des Principautés unies Danubiennes"[46]). Principesei Elena Cuza i-a dedicat *Francesco Lorenzo*, un *„Carneval de Bucarest"*[47]) pentru piano.



Dar vrednică de o atenţie deosebită este *„Fantaisie roumaine"* pentru vioară cu acompaniament de piano pe teme naţionale româneşti de *Eduard Caudella*, care se intitula „vioara primă a prinţului domnitor al Moldovei şi Valahiei", op. 1 al compozitorului.

Nu ne este cunoscută muzica, — aşa cum nu ne este cunoscută cea de la atîtea manifestări ocazionale de atunci —, nici la un aşa-numit „Cîntecel popular", o mică scenetă cu cîntece de C. Radulian, apărută la 1859, sub titlul *„Voicu plugarul sau Entuziasmul ţăranului romîn"*, în care se cînta :

„O unire şi-o frăţie
Între două ţări să fie" ![48])

După un an de la votul adunării moldovene, „în ziua de 5 ianuarie 1860, s-a serbat la Iaşi cu mare entuziasm şi solemnitate, cea întîi aniversare a Unirii Principatelor Române, la care serbare a asistat atît Domnitorul cît şi Domniţa Elena, soţia sa". La intrarea în sala teatrului, în care avea să fie o reprezentaţie de gală, ei au fost aclamaţi „sub îndoita armonie a muzicii militare şi a orchestrei. Toată trupa actorilor, întrunită pe avanscenă, au cîntat *Imnul Naţional*, al căruia cuvinte, compuse de T. Porfiriu sînt aceste :

„Azi e zi aniversare
Cînd poporul românesc
Arată că el tot are
Simţimentul strămoşesc".

42) Vienne, Charles Haslinger ci-devant Tobie, éditeur de musique.

43) WENZEL JGNACE MEDEK. — *Romania*, Fantasie Quadrille de Concert, Composition originale pour le piano, Bucarest, Imprimeur l'Editeur Jean Weiss.

44) A. FLECHTENMACHER. — *Quadrilul Unirei* compus pentru piano forte, Iaşi. Codresco, Petrini & Cie, Litogr. Buciumului Romîn.

45) GEORGE BREAZUL. — *La Bicentenarul naşterii lui Mozart*, 1756—1956, Bucureşti, Uniunea Compozitorilor din R.P.R., 1957, pag. 89 et seq.

46) Vienne, Charles Haslinger, ci-devant Tobie, éditeur de musique.

47) FRANCESCO LORENZO. — *Carneval de Bucarest*, composé et dédié à Son Altesse la Princesse Hélène Cuza avec le plus profond respect, Bucarest, Gebauer.

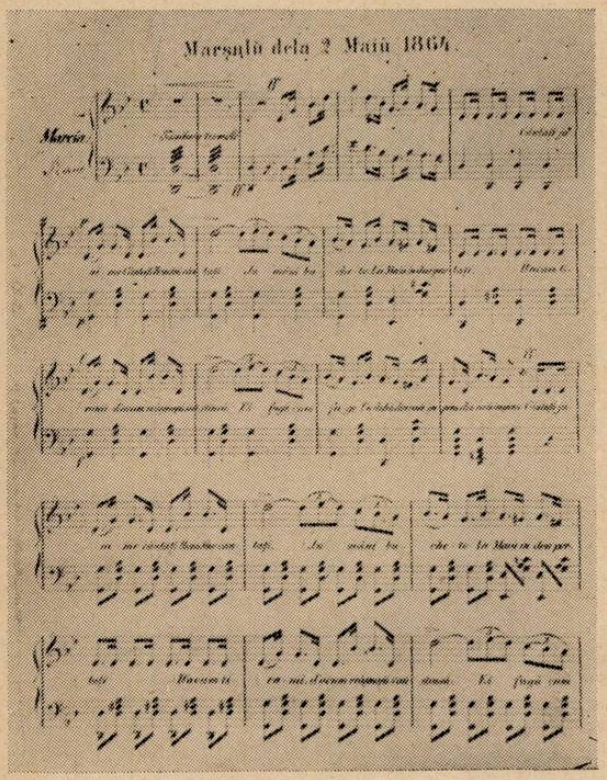
48) C. RADULIAN. — *Voicu plugarul sau Entuziasmul Ţăranului Romînu*, Cîntecel popular, Bucureşti, Tipografia jurnalului Naţionalul, 1859, pag. 14.

Nici muzica acestui „imn național" nu se cunoaște. La teatrul din București, aflat atunci sub direcția lui C. A. Rosetti, s-a jucat *„24 Ianuarie sau unirea tuturor partidelor"*, „bucată de ocaziune compusă de *Pascaly*, muzica de *Flechtenmacher*; Euf. Popescu reprezenta pe Romînia". [49]) Printre manuscrisele lui Johann Andreas Wachmann aflate la Biblioteca Academiei R.P.R. sînt și cîteva știme" [50]) ale unei asemenea scenete, care dovedesc existența unui „Unire Lied" (un cîntec al Unirii), cunoscuta „Hora Unirii" și alte Cîntece ocazionale, printre care melodia „Doamne ce păcat Lelică" (publicată de el ca „Chanson Oltenesk" în caietul al treilea al melodiilor valahe), în care, de asemenea, este folosită figura melodică din „Dansul dervișilor" de Cantemir.

În primăvara anului 1864, proiectul de lege agrară întîmpinînd împotrivirea dîrză a moșierilor, Cuza dizolvă Adunarea națională și, după această lovitură de stat, dă o proclamație în care arată: „toată dorința mea de a duce Romînia pe calea propășirii a fost cu neputință de a o face din pricina unei neîmpăcate opoziții ce am întîlnit în adunare". Acest act a inspirat un *„Marș de 2 mai 1864 pus în muzică și dedicat înălțimei sale Principelui Domnitor Alexandru Ioan I"* de către *Benedetto Franchetti* — care era atunci „professore de musică vocale în Gimnasiul Sf. Sava în Bucuresci" —, poesia de *C. D. Cotruciu*. Avîntate sînt mai ales, versurile:

„Cîntați junime, cîntați, Romîni, cîntați,
În mîini buchete la Mai în două purtați.
D-acum tiranii, d-acum vrășmașii s-au stins,
Ei fug cum fuge un duh din rai împins."

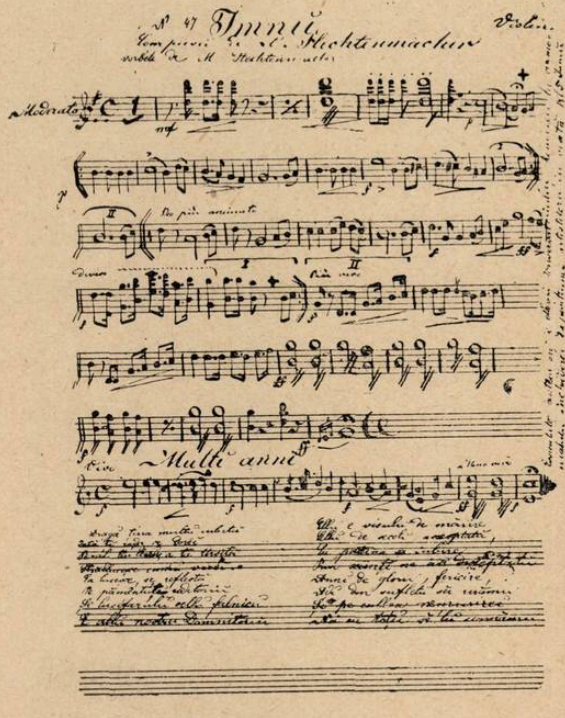
Muzica este dominată de reminiscențe melodice cunoscute din ariile de operă italiană.



În zbuciumul legislativ al aceluiași an, anul legii agrare precum și al instrucțiunii, domnitorul aprobă „Regulamentul pentru Conservatorul de muzică și declamațiune". [51]) Direcția conservatorului a fost încredințată lui Alexandru Flechtenmacher. Impresionantul prestigiu al compozitorului — „veritabil interpret al simțului nostru muzical", cum îl caracteriza Nicolae Filimon — se îmbina fericit cu devotamentul său pentru popor, pentru libertate și pentru unire, al cărei inspirat cîntăreț era. În fruntea programului primei producții de fine de an a elevilor Conservatorului, a fost înscris *„Imnul" pentru domnitor* compus de *Flechtenmacher* pe cuvinte de *Maria Flechtenmacher*, intitulat de astădată „Imnul Școlii":

„Dragă țară mult iubită
Iată-ți raza ce doreai
Pe al tău cer, a ta ursită
Strălucește cum vroiai.
Ea lucește, se reflectă
Pe pămîntu-ți roditor
Și luceafărul cel falnic
E al nostru domnitor.
El e visul de mărire
Cel de secoli așteptat..."

În Iunie 1865 acest imn s-a executat „întîia oară" de către elevii „Conservatorului Romînu la ceremonialul închiderei Expositiunii artiștilor în viață". Cu textul modificat, muzica lui Flechtenmacher, aranjată pentru cor, a continuat să fie cîntată pînă în vremea din urmă. În facsimil este dată o „știmă" de violină primă, scrisă de același Klenck [52]).



Lovitura de stat, legiferarea agrară din 1864, desființarea obligațiilor iobăgești, recunoașterea libertății

49) DIMITRIE C. OLLANESCU. — *Teatrul la Romîni*, Partea II, Teatrul în Țara Romînească, 1798—1898, Academia Română, Ședințele din 1 Novembre 1896 și 17 Martie 1897, București, pag. 224.

50) *Biblioteca Academiei R.P.R.*, Secția Stampe-Muzică, III. 715.

51) G. BREAZUL. *Învățămîntul muzical în Țara Romînească*, La împlinirea a 90 ani de la înființarea Conservatorului de muzică și declamație din București, Supliment 6—7—8 „Muzica", revista Uniunii Compozitorilor din Republica Populară Romînă și a Ministerului Culturii, 1955, pag. 23—24.

52) Din Biblioteca „Breazul".

și libertatea muncii, desființarea capitulațiilor prin care cetățenii străini se bucurau de exteritorialitate și alte asemenea măsuri democratice îndîrjesc și mai mult pe reacționari împotriva Domnitorului. Ei pun la cale răpirea sau asasinarea lui, cu prilejul balului care urma să se dea la București, la 8 februarie 1866, aniversarea sosirii lui în Capitala Principatelor Unite. Lovitura conjuraților nu se săvîrși însă, de cît în noaptea de 10—11 februarie, cînd Domnitorul fu silit să iscălească actul de abdicare și fu expulsat peste granită. În legătură cu acest moment, circula un *„Cîntec al lui Cuza Vodă"*, pe versurile lui Alecsandri, „Adio Moldovei", versuri pe care Flechtenmacher a compus duioasa lui „romanță națională" [53]). „Cîntecul lui Cuza-Vodă din 1865" — eroare, în loc de 1866 ? — este reprodus în potpuriul „Parfum de vremi apuse" pentru piano de J. Paschill. [54])

Din amintirea poporului, evenimentele de-acum o sută de ani, figurile luminoase ale patrioților militanți, care au luptat împreună cu masele pentru Unire, pentru reforme și progres pe tărîm social-politic, cultural și economic, nu au dispărut cu totul. „Hora Unirii" s-a mai cîntat și jucat pe alocurea, uneori însă deformată, alteori cu adăogiri, ca în unele publicații populare. [55])

Pe aceleași versuri ale lui Alecsandri, un profesor de muzică de învățămînt secundar, de la Azilul „Elena Doamna", Gheorghe Stefănescu, a compus o Horă a Unirii, pe care elevele sale o cîntau cu mult avînt.

La 50 de ani de la „Unire", Teodor T. Burada, marele nostru istoriograf și folclorist muzical, el care, ca elev la „Academia Mihăileană", cîntase și jucase „Hora Unirii" la 1859, la Iași, a compus o sugestivă rapsodie românească pentru orchestră, din melodii culese de la Românii din toate părțile, intitulată „Unirea Românilor". Dar nu mult după aceasta, într-o re-

vistă de specialitate, „Gazeta Artelor", era deplînsă „înlăturarea și uitarea aproape cu totul" a melodiei „Horei Unirii", care era descrisă ca „o adevărată bogăție de frumusețe muzicală și cu o putere incomparabil de mare în a sugera sentimentul național, melodie ce poartă într-adevăr, semnul unui mare eveniment politic și în care s-a cristalizat avîntul neamului nostru din acea epocă, cum și aspirațiile noastre în viitor". [56])

*

Amploarea considerabilă pe care statul nostru democrat popular a dat-o festivităților Centenarului Unirii Țărilor Române, organizarea de serbări și expoziții, cercetările istorice, descoperirea de noi date, nădăjduim să dea la iveală și alte vechi documente muzicale, manuscrise și tipărituri și să contribuie la punerea în cît mai strălucitoare lumină a înfăptuitorilor Unirii și a muzicii ei, a patrioților militanți și a maselor populare, care, prin Unire, au deschis calea progresului și înălțării patriei noastre.

---

53) În *„Romînia Muzicală"* (București), A. X. Nr. 18 (1/13 Novembre 1899) la pag. 138, *S. Kossinski* scriind despre Flechtenmacher, spune și următoarele : „Între operele sale sublime figurează și memorabila *Hora Unirii,* compusă la 1857 (?) ce i-a atras ura guvernului de atunci, care era în contra unirii, așa că, indignat și plin de amărăciune, el părăsi Iașul ; atunci a compus el, sub impresiunile cele mai triste, sublima romanță : „Adio la Moldova".

54) J. PASCHILL, — *Parfum de vremi apuse,* Mare potpourri Național pentru piano, op. 127, București, Editura Hans Jäckel, pag. 2.

55) *Album de arii și dansuri naționale,* București, N. Mischonzniky, pag. 15.

56) *Hora Unirei la Institutul Filarmonic* — în : *„Gazeta Artelor"*, (București), Seria II (13), Nr. 38 (1—15 Februarie 1904), pag. 3.

In jurul unor lucrări recente de muzică ușoară

de MIȘU IANCU

Bogata producție de discuri Electrecord ne-a oferit în ultimul timp în domeniul muzicii ușoare, o serie de piese interesante atît prin varietatea conținutului, a soliștilor cît și a veșmîntului orchestral.

In genere toate imprimările făcute de orchestra Electrecord (sub conducerea lui Teodor Cosma) se remarcă din punct de vedere calitativ, al sonorității și al bunului gust în interpretare, față de celelalte înregistrări copiate de pe benzile radioului sau făcute de alte orchestre.

Intre înregistrările cu un solist vocal, mai puțin obișnuită prin factură și conținut este piesa „Ada Kaleh" de Elly Roman, cu versuri de Ștefan Tita. Tratînd ideea înfrățirii între naționalitățile conlocuitoare, versurile sînt bine făcute cu un limbaj simplu și direct. Conflictul și rezolvarea ni se par însă factice și neconvingătoare, neridicîndu-se la nivelul ideii propuse. Bazată pe moduri orientale, fără varietăți armonice sau modulații, melodia are căldură iar legănarea-i monotonă contribuie la crearea culorii locale. Orchestrația ajută mult piesei, subliniindu-se caracterul oriental printr-o armonizare pe bază de intervale specifice, pedale superioare, o instrumentație în care suflătorii de lemn predomină și o ritmică bine marcată. Ondiolina redă cu mult succes timbrul cimpoiului. Sînt supărătoare locurile în care orchestra dublează vocea și sincronizarea nu este perfectă. Aceasta este o greșeală în concepția orchestrală și în nici un caz a orchestrei care interpretează foarte îngrijit sau a cîntăreței Gigi Marga, care cîntă cu multă căldură și cu o dicțiune clară. Sub titlu, în loc de indicația mișcării găsim specificația : „Baladă ritmică". Acest lucru ni se pare cu totul nejustificat, în primul rînd pentru că nu există un asemenea gen muzical și în al doilea rînd pentru că piesa se integrează în mod clar în muzica vocală de dans. Chiar dacă atinge o problemă atît de importantă, lucrarea nu se detașează ca factură de biguină sau rumbă lentă, fiind perfect dansabilă. Dacă am continua pe această linie, cîntecul „Vino pe aleea trandafirilor", ar fi o „idilă ritmică" iar „In amurg" ar fi un... „pastel ritmic" etc.

Specificația de mai sus cu nota sa de prețiozitate nu face decît să semene confuzie în mintea amatorilor de muzică ușoară. Ar trebui mai multă seriozitate și discernămînt în toate amănuntele, pentru ca acest gen atît de îndrăgit să-și păstreze prestigiul binemeritat.

Pe aceiași autori ai piesei „Ada Kaleh" îi regăsim și pe eticheta discului „Cîntecul Satelitului", un foxtrot interpretat de Trio Grigoriu. Axat adînc în actualitate, această piesă încearcă să prezinte într-o formă tinerească și accesibilă una dintre cele mai mari realizări ale secolului nostru. Muzica are un sufiu mai mult cupletistic oscilînd între intonații cunoscute și șabloane armonice mult auzite. Deși de o factură ușoară, se reține cu greu din cauza intervalelor prea mari și lipsei de pregnanță a melodiei. In afară de zgomotul onomatopeic care sugerează semnalele satelitului și care constituie singura boabă de piper „muzicală", melodia nu sugerează cu nimic conținutul textului, ba mai mult, după primul refren sînt intercalate patru măsuri de rock-and-roll. Este vorba oare despre sputnik (după cum spune textul) sau de Baby Moon ? Versurile sînt banale și încearcă uneori să fie spirituale, însă aceste încercări sînt prea puțin realizate. De dragul unei rime, autorul textului susține că în stratosferă satelitul merge „pe aripi de vînt". Este regretabil că o idee atît de bună și de generoasă nu a fost explicată mai din plin și că autorul se mulțumește doar cu semnalarea existenței Sputnikului, punîndu-i în spate o idilă lipsită de haz. Inregistrarea este bună iar interpretarea orchestrei cît și a soliștilor este vie și antrenantă.

In ambele piese, cu toate lipsurile semnalate, Elly Roman lasă să se vadă prezența unei mult încercate și verificate pene de compozitor, iar exigențele noastre sînt atît de mari datorită tocmai prestigiului de care pe drept se bucură. Credem că aceste piese constituie concesii făcute versurilor.

Pe cealaltă față a discului se află melodia „Primul Secret", un vals lent de George Grigoriu pe versuri de Mircea Block. La început te impresionează melodia caldă și curgătoare a tînărului compozitor. Micile stîngăcii de construcție cum sînt cupletul necontunat suficient, prea lung și partea mijlocie convențională, nu reușesc să întunece însușirile acestui început promițător. Orchestrația este discretă, lăsînd de multe ori loc unei predominanțe a chitarei sau a acordeonului lui Horia Ropcea (care cîntă cu multă sensibilitate) ; ea oferă momente de satisfacție. De asemenea și interpretarea orchestrei creează atmosferă. Este regretabil faptul că nu se menține tempo-ul inițial și în cadrul părții mijlocii. Dacă scena permite libertăți de mișcare

şi tempouri diferite, discul este mai pretenţios, mai ales cînd este vorba de o piesă de dans. Am putea spune însă mai puţine lucruri bune despre prezenţa trioului vocal, în a cărui folosire nu s-a făcut abuz de imaginaţie. Tratat instrumental, el nu ajută piesei, din contră, el stînjeneşte cu prezenţa sa masculină suavitatea „primului secret". Ar fi fost poate indicat să se întrebuinţeze un trio feminin. Versurile de un romantism prăfuit, reeditează veşnicul roman al falsei ingenuităţi.

Gigi Marga cîntă cu căldură însă fără personalitate. Alegerea ei pentru interpretarea acestei piese nu pare a fi cea mai potrivită deoarece vocea ei cu rezonanţe grave, nu corespunde subiectului care necesită un timbru candid. In genere, înregistrarea este bună, echilibrul sonor între solişti şi orchestră este judicios făcut.

Una din cele mai valoroase bucăţi din producţia recentă de discuri, este „Morăriţa" de Gelu Solomonescu, pe versuri de C. Cîrjan şi G. Mihalache. Melodia, cu un pronunţat caracter romînesc citînd piesa din folclor „La moară" este caldă, inspirată, mergînd direct către inima auditorului. Pline de farmec şi de delicateţe sînt de asemenea întorsăturile melodice (în minor-major) şi jocul leit-motivului în tonică şi în subdominantă. Introducerea orchestrală este sugestivă şi originală. Singurul lucru supărător în aranjament este scurtul interludiu pianistic din mijlocul piesei apărut din necesitatea (nesatisfăcător rezolvată) de revenire la tonalitatea iniţială. De asemenea s-ar simţi poate nevoia ca atît introducerea orchestrală care sugerează mersul morii cît şi interludiul vocal cîntat cu la, la, la să revină în cadrul discursului muzical pentru mai multă unitate. Versurile meşteşugit scrise, într-un limbaj popular, au multă poezie şi parfum. Este păcat însă că nu putem vedea într-un astfel de cîntec pe omul nou, pe morăriţa zilelor noastre, ci doar pe aceea care avea „pe un drumeag tăinuit o mică moară" iar iubitul ei devine morar prin .... căsătorie! Astăzi avem mori care impun prin aspectul lor modern, iar un bărbat pentru a deveni morar nu se califică prin „căsătorie" ci prin propriile merite profesionale. Interpretarea surorilor Kozak este aleasă, ele cîntă cu noblete şi simţ artistic iar înregistrarea este de bună calitate.

„Ochi în ochi" de J. Letoni pe versuri de I. Zăgan este o faţă de disc imprimată cu orchestra de estradă Radio sub conducerea lui Sile Dinicu. Muzica este lipsită de interes şi expresivitate iar textul abundă în formule fără înţeles, în alăturarea unor vorbe scoase din repertoriul ofilit al unui trubadur care a rătăcit drumul. Iată spre exemplu începutul: Numai tu citeşti în mine gînd cu gînd/ Numai tu pricepi iubirea fremătînd/ ochi în ochi aş sta cu tine zi de zi/ Ochi în ochi lumina toată ţi-aş sorbi/ etc. ...

Orchestraţia este prea încărcată (orchestrantul parcă a vrut să se audă mai puţin melodia şi versurile) şi abuzează de o pastă sonoră groasă şi obositoare. Ne întrebăm: oare cum vehiculează Radioul astfel de piese? Şi mai mult decît atît: cum de le preia Electrecordul?

Printre piesele instrumentale înregistrate în acest lot, două ne atrag atenţia îndeosebi şi anume: „Veselie" — muzică şi aranjament de Richard Bartzer şi „Cînd dansez cu el" de Florentin Delmar, aranjament de I. Körössy.

„Veselie" este un foxtrot pentru orchestră de suflători. Printr-o factură melodică accesibilă şi printr-un ritm calm dar totuşi bine simţit, piesa este foarte plăcută pentru dans. Lipsa oricărui element polifonic (lucru reprezentînd o diversitate în concepţia compozitorului) şi mersul pe secvenţe armonice cunoscute, lasă totuşi să fie auzite sonorităţi interesante. Ar fi fost poate de dorit, deoarece ducem lipsă de astfel de piese, ca „Veselie" să fi strălucit printr-un brio orchestral. Tema se pretează foarte bine la improvizaţie şi amplificare, poate că în aceasta rezidă şi valoarea ei. Spre decepţia noastră, cu mici modificări ritmice şi de culoare, ea apare aproape mereu în forma iniţială; chiar şi atunci cînd intervine un solo de acordeon, acesta în loc să improvizeze, repetă aceleaşi secvenţe de terţe. Interpretarea orchestrei este impecabilă. Teodor Cosma imprimă formaţiei mult nerv, utilizînd nuanţele şi accentele potrivite. Singurele două pete în această imprimare sînt solo-ul de saxofon care este neinteresant din punct de vedere al imaginaţiei improvizatorice şi intrarea tutti-ului după solo de acordeon, care nefiind omogen strică efectul glissando-ului. Deşi puţin rece, piesa este de bună calitate, bine executată şi face plăcere să fie ascultată şi dansată.

„Cînd dansez cu el" de Florentin Delmar este un vals lent orchestrat de asemenea pentru suflători dar pe o formulă mai restrînsă decît piesa discutată mai sus. Melodia, bine cunoscută din spectacolul „Bucureştiul rîde, cîntă şi dansează" este de calitate şi excelează prin noblete şi căldură. Considerăm ca foarte judicioasă iniţiativa Electrecordului de a face, în afară de înregistrarea din concert, în care se poate auzi textul atît de frumos şi plin de poezie al lui E. Mirea, şi o versiune instrumentală.

Aranjamentul şi conducerea muzicală a lui I. Körössy arată cît de mult a înţeles şi a simţit această melodie. Excluzînd cupletul, specific scenei şi înlocuindu-l cu o improvizaţie orchestrală, Körössy a realizat o atmosferă lirică de bună calitate. Refrenul este expus în întregime de acordeon solo cu intervenţiile rare dar pline de farmec ale flautului în registrul grav şi ale clarinetului. Apoi după un interludiu, refrenul revine pe un tutti de saxofoane, în care variaţia ritmică şi armonică îşi revendică dreptul la întîietate, pentru înfrumuseţarea melodiei. Totul degajă seninătate, claritate, economie de mijloace, iar revenirea acordeonului pentru a încheia bucata, lasă impresia unui lucru finit, uni-

tar și de sine stătător. Ar fi fost bine ca acordeonul să fi fost suprapus prin mixaj, pentru a-l înregistra cu mai mult ecou. Din păcate este foarte rar ca o piesă să aibă „norocul" pe care „Cînd dansez cu el" îl are: o melodie aleasă, un text care se îmbină structural și o orchestrație făcută cu dragoste, talent și cu respect față de substanța generatoare.

Analizînd ultimele discuri Electrecord se relevă în general calitatea mereu crescîndă a înregistrărilor, a orchestrațiilor, iar orchestra de sub conducerea lui T. Cosma merită toate laudele pentru căldura cu care îmbrățișează acum muzica romînească.

Ar trebui mai mult discernămînt în alegerea melodiilor, versurilor și o preocupare mai atentă pentru originalitate și accesibilitate. Numai puține din melodiile susprezentate au calitatea de a putea fi preluate de marele public. Cînd Electrecordul va promova în mai mare măsură asemenea cîntece, atunci una din cele mai importante sarcini care îi justifică și determină existența, va fi îndeplinită.

Educația muzicală și viața

de LIVIU RUSU

Concepțiile de educație muzicală dezvoltate în decursul veacului XIX nu corespundeau nevoilor culturale ale maselor poporului, ci intereselor directe ale clasei burgheze. Trăsătura esențială a acestui veac se manifestă pe tărîmul muzicii în creșterea exagerată a formelor individualizante.

Herman Kretzschmar. *) unul din muzicologii de seamă ai epocii sale, semnala, în „Probleme muzicale ale timpului" (Musikalische Zeitfragen), criza culturii muzicale burgheze, în dispariția unor forme colective de manifestare la care participau din plin amatori aparținînd mai ales păturilor sociale mijlocii, și în anarhia exageratelor performanțe ale virtuozilor. Individualismul cu tendințele sale de a izola activitatea artistului în tristele soliloquii ale sfîrșitului de veac, în neliniștea ce-l îndeamnă într-una să caute desperat soluții noi de sistem și stil, este sprijinit în perpetuarea sa și de orientarea rupță de viață a concepțiilor și acțiunilor educative. Același Herman Kretzschmar crede că anumite forme colective de manifestare muzicală pot fi rechemate din Evul Mediu la o viață nouă în cadrul mișcării muzicale burgheze. El nu și-a dat seama că revoluția socialistă din 1917 crea o lume nouă în care valorile artei vor fi expresia directă a năzuințelor maselor populare celor mai largi.

În tezele dezbătute cu ocazia Congresului XXI al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, tovarășul Nikita Sergheevici Hrusciov afirmă necesitatea legăturii dintre școală și viață, preconizînd angrenarea organică a tineretului în procesul de dezvoltare a societății.

*) a trăit între 1848—1924.

În preocuparea de a contribui la lămurirea problemelor actuale ale educației muzicale, secția de muzicologie a Uniunii Compozitorilor a ținut la 3 februarie 1959 un cenaclu consacrat discutării următoarelor referate: Educația muzicală și viața (Liviu Rusu), Problemele de bază ale educației muzicale (N. Parocescu), Pregătirea cadrelor didactice (C. Zamfir), Legătura muzicii cu celelalte obiecte din învățămîntul de cultură generală (C. Ionescu), Programa și metoda de predare în școală a culturii generale și cea pedagogică (Gh. Constantin) și Activitatea muzicală în afara orelor de curs (I. Bițu).

Publicînd unele din aceste referate, Revista „Muzica" invită pe cei cu răspundere în acest domeniu, să-și spună cuvîntul.

Rolul muzicii în orientarea nouă ce se dă ideii de școală trebuie să ne preocupe îndeosebi. Educatorii sînt chemați să pună de acord teoria și practica pedagogică față de sarcinile ce revin și educației muzicale. Aceasta determină subsecția didactică să înceapă atît în cercurile restrînse de activiști cît și în cenaclele programate de conducerea Uniunii Compozitorilor și în paginile revistei „Muzica", discutarea problemei educației muzicale în învățămîntul de cultură generală și să contribuie la efortul de a da obiectului muzicii conținutul real de care are nevoie în strînsa legătură dintre școală și viață.

Pentru conținutul acesta răspund educatorii noștri muzicali — care, preocupați uneori de metode, sînt absorbiți într-atît de ele încît pentru ei contează mai mult *cum* predau decît *ce* predau — cît și activiștii departamentelor respective. Dar în măsura în care acest conținut reflectă năzuințele culturale ale poporului nostru și felul său de viață, trebuie să constituie preocuparea celor mai de seamă creatori și oameni de știință ai muzicii noastre. În această privință, Uniunea Compozitorilor este interesată direct să sprijine cu toată forța rezolvarea problemei educației muzicale, ca bază a întregii vieți muzicale, deoarece fără această bază nu poate fi concepută larga circulație a valorilor artistice în masa populară, nu poate exista însăși cultura noastră muzicală.

Principiile generale ce se desprind pentru a contura în lumina noilor orientări conținutul muzicii ca obiect în școala legată de viață, sînt strîns legate de acelea ale dezvoltării însăși a creației muzicale romînești de azi.

În primul rînd se impune întemeierea procesului didactic muzical pe tradiția cîntecului popular. Este un principiu cîștigat cu puțin înainte de începutul acestui veac de Dimitrie Kiriac împotriva vederilor contemporanilor săi, și reafirmat în lucrările de pedagogie muzicală ale lui G. Breazul și ale altora, ale căror idei au promovat reforma învățămîntului muzical din 1928. Aceste principii au fost dezvoltate pe o treaptă nouă prin reforma învățămîntului din 1948 și prin ultimele concluzii din 1957 ale Ministerului Învățămîntului și Culturii privind educația artistică a tineretului. Unii educatori nu dau importanța cuvenită acestor principii, continuînd să reducă problemele de conținut ale obiectului muzicii la simple procedee mnemotehnice de teorie și solfegiu, avînd iluzia că sădesc astfel în sufletul copilului imagini muzicale. Bogăția muzicii noastre autohtone permite o alegere judicioasă a temelor ce reflectă nemijlocit viața poporului, de la muzica simplă a jocului de copii pînă la cîntecul de muncă și bucurie al celor vîrstnici.

Muzica, alături de celelalte arte, ajută azi să se înfiripeze o viață

nouă pe pămîntul patriei, viața liberă a societății socialiste din care dispare exploatarea. Intervine aici al doilea principiu reprezentînd noul, realizat prin contribuția creatoare conștientă, ce se imprimă conținutului muzicii ca obiect al educației maselor. În ultimul deceniu s-au scris o mulțime de cîntece noi pe diferite teme luate din viață. Nu sînt încă întru totul corespunzătoare din punct de vedere educativ realizările compozitorilor noștri pe această linie și nu totdeauna suficient de valoroase în ceea ce privește expresivitatea lor muzicală. Educatorii, prin contactul ce-l au direct cu tineretul, pot să atragă atenția creatorilor asupra greutăților ce le întîmpină aici, asupra felului în care este acceptată în masele tineretului această creație. Cîntecul care reflectă lupta poporului, are o înaltă semnificație etică în muzica menită educației. În momentul de față el reprezintă legătura cea mai strînsă cu viața ce crește nouă în jurul nostru.

Pe aceste două elemente, cîntecul popular și cîntecul patriotic, urmează să fie sădite cunoștințele despre formele evoluate ale muzicii, pornind de la imaginea unui simplu cîntec sau dans și ajungînd la capodoperele clasice. Cînd este vorba de lărgirea sferei culturale în educația muzicală, profesorii noștri de muzică sînt gata să aducă o mulțime de obiecțiuni izvorîte din greutățile de metodă ce le întîmpină pe teren. Înflorirea culturală presupune și înflorirea mișcării muzicale de masă. Alături de clasicii literaturii naționale și universale, care se bucură de un număr din ce în ce mai mare de cititori, trebuie să se lărgească în preocuparea poporului nostru interesul pentru clasicii muzicii naționale și universale. Calea educației muzicale este una din cele mai indicate pentru acest scop. Să nu uităm că muzica întregește cultura omului, îi ridică puterea de muncă, îi adîncește simțirea și înțelegerea lumii, îi mărește dragostea de viață.

Idealul de educație muzicală al veacului nostru, al epocii în care se construiește socialismul și comunismul, se leagă de viața, de lupta pentru fericirea și pacea omenirii.

Muzica, prin forța ei de a cuprinde simțirea unor imense mase de oameni, devine în această perspectivă a prefacerilor conștiinței umane un factor educativ esențial.

Muzica în școala de cultură generală

de ALEX. TRIFU

Una din întrebările care frămîntă mult cadrele noastre didactice este și aceea privitoare la *modalitatea predării muzicii în școala de cultură generală.*

Noi credem că un răspuns just nu se poate da decît dacă cercetăm această problemă în ansamblul pedagogic din care face parte: scopul, mijloacele și posibilitățile învățămîntului de cultură generală.

Scopul predării muzicii este dublu: unul general și altul specific. Între cele două scopuri trebuie să fie o deplină armonie.

Mai concret spus, scopul general constă în finalitatea școlii de cultură generală căreia îi slujesc toate obiectele de învățămînt și toate activitățile care realizează procesul de învățămînt școlar: contribuția la formarea noului om, cu o nouă conștiință, întemeiată pe morala comunistă în condițiile construirii socialismului la noi în țară.[1])

Scopul special rezidă în dezvoltarea la elevi a gustului estetic, pentru ca, pe această bază, să se formeze noul public, cu o nouă concepție despre artă în general și muzică îndeosebi, concepție atît de precis exprimată de metoda realismului socialist.

În măsura în care între elevii școlii de cultură generală se află și talente muzicale, predarea muzicii va urmări descoperirea, stimularea și orientarea artistică a acestora, dîndu-le unele elemente de educație artistică.

Această dublă tendință a predării muzicii arată că modul de a preda muzica în școală nu poate fi nici un mod raționalist, care să ducă mai cu seamă la însușirea de cunoștințe teoretice, nici un mod intuitiv senzorial care să-și concretizeze efectul în formarea numai a unor deprinderi auditive și vocale.

Acest mod trebuie să fie acela care va face să promoveze educația muzicală față de instrucția muzicală, care folosind anume date dezvoltă sentimente, opinii și atitudini moral-estetice.

Această orientare a modului de a preda muzica devine și mai evidentă și mai necesară cînd analizăm mijloacele pedagogice pe care le pune la dispoziție școala. Ne referim îndeosebi la două *mijloace principale:* planul de învățămînt și programa. În momentul de față muzica este inclusă ca obiect de învățămînt în planul de învățămînt al școlii de cultură generală, de la clasa V-a elementară pînă la clasa X-a inclusiv.

În legătură cu acest „statut" al muzicii în școală am vrea să facem o scurtă precizare de cea mai mare însemnătate pentru stabilirea modului de a fi predată. Muzica în școală nu este „dexteritate" pentru că nu-și propune să facă pe elevi să asimileze numai o seamă de deprinderi senzoriale-auditive și motorice vocale. De asemenea, muzica în școală nu este nici artă fiindcă nu constituie o preocupare creatoare pentru niște tineri sau adulți care și-au însușit deja bazele ei teoretice și practice.

Muzica este obiect de învățămînt în școală întrucît:

— materialul uman căruia i se adresează sînt elevii, care, ca atare, se află în faza de învățare a elementelor teoretice și practice de ordin muzical;

— din această cauză, cunoștințele ce le prevede programa reprezintă bazele artei muzicale, dar adaptate la necesitățile și posibilitățile psiho-fiziologice ale unor făpturi ce se află în cursul dezvoltării.

Datorită situației pe care o are în școală muzica, modul său de a fi predat va fi astfel gîndit și aplicat încît să poată rezolva problemele ce și le pune ca obiect de învățămînt, prin analogie cu ceea ce fac și celelalte obiecte de învățămînt din planul de învățămînt al școalei de cultură generală. Ca atare, acest mod de predare va consta în metodele de predare pe care le recomandă pedagogia generală.

Însă cercetînd programa de învățămînt a muzicii constatăm că are un conținut propriu prin care se deosebește de conținutul celorlalte obiecte de învățămînt. Principalul material al programei de învățămînt muzical este *cîntecul.* Din această cauză, deși este obiect de învățămînt în școală, muzica își păstrează esența sa artistică, esență pe care o dezvăluie particularitățile imaginii muzicale.

Relevînd acest element ne-am apropiat mai mult de rezolvarea problemei modului de a preda muzica în școala de cultură generală.

Imaginea muzicală, oricît de simplă sau oricît de complexă, vehiculează un conținut de sentimente și idei pe care le-a trăit compozitorul în urma reflectării vieții. Acest conținut nu a putut deveni imagine muzicală decît în cursul unui proces de creație în-

1) Hotărîrea C.C. al P.M.R. și a Consiliului de Miniștri cu privire la îmbunătățirea învățămîntului de cultură generală din 13 iulie 1956.

făptuit grație talentului și cunoștințelor sale. Talent înseamnă grosso modo vorbind, sensibilitate, sentiment, imaginație, gîndire, iar cunoștințe vrea să îndice — implicit sau explicit — idei în legătură cu concepția despre lume și viață, despre artă, despre legile compoziției și ale interpretării etc.

Așadar, muzica este expresia sensibilă a sentimentelor, dar a unor sentimente care s-au supus unui proces de generalizare realizat de gîndire.

Muzica nu este deci nici numai sensibilitate, nici numai afectivitate, nici numai gîndire, nici numai succesiune de sunete. Dacă ținem seama de definiția pe care Pavlov a dat-o capacității artistice drept gîndire imaginativă, putem spune că *muzica este idee emoțională sensibilizată prin relația dintre sunete.* Iată ce trebuie să asimileze elevul. Ca atare modalitatea predării muzicii trebuie să aibă un caracter pe care l-am denumi intuitiv — intelectual.

Această *modalitate intuitiv-intelectuală* ne arată că nu trebuie pus preț pe acele metode care ar urmări dezvoltarea exclusiv senzorio-motorie și nici pe acele metode care ar intenționa în chip unilateral activarea rațiunii. Dimpotrivă, această modalitate pedagogică face recomandarea ca să se folosească acele *procedee pedagogice* grație cărora pornindu-se de la sensibilitate — relația de sunete — să reușească să reflecte imaginea muzicală în acele posibilități psihice cu care ea are cele mai mari afinități: afectivitate, imaginație și gîndire — și pe această bază să se ajungă la activitatea vocală. Din cele de mai sus rezultă că nu trebuie confundat *procedeul pedagogic* cu *scopul* aplicării lui. Dacă se folosesc procedee intuitive se face așa pentru *a înlesni* procesul asimilării, pentru a declanșa procesul cunoașterii imaginii muzicale la nivelul elevului. Dar procedeul intuitiv nu este nici pur și nici nu se extinde pe întregul curs al apropierii conștiinței elevului de cîntec. Procedeul intuitiv se aplică după anumite reguli, ține seama de anumite condiții. Într-un cuvînt procedeul intuitiv este organizat, sistematizat, îndrumat, orientat. Din această cauză procedeul intuitiv nu este singurul. Chiar din cele înfățișate mai sus reieșind că procedeul intuitiv este folosit în mod rațional, urmează ca alături de el să își facă loc și *procedee intelectuale.* Aceasta nu înseamnă că folosind procedeul intelectual trebuie să se identifice utilizarea lui cu scopul ce-l urmărim prin folosirea lui. Admițînd că prin procedeul intuitiv începe procesul învățăturii muzicii, trebuie deci să admitem că acțiunea lui trebuie să fie continuată și împletită cu procedeul intelectual. De exemplu: profesorul cîntă model la începutul lecției. El face aceasta pentru ca succesiunea de sunete și cuvinte să reflecte în psihicul elevului relația dintre acele sunete și cuvinte, și pe această bază să dezvolte anumite sentimente și idei, să determine anumite atitudini. De la început trebuie deci observat că nu este de loc indiferentă intenția cu care profesorul execută cîntecul: cu scopul de a crea o atmosferă prielnică asimilării unui material nou, cu tendința de a atrage elevilor atenția asupra unor anumite părți ale cîntecului sau asupra ansamblului lui și asupra conținutului de sentimente și idei pe care cuvintele împreună cu melodia îl dezvăluie. Să se noteze că îmbinarea procedeului intuitiv cu cel rațional are loc chiar în condițiile învățării muzicii fără teorie și solfegiu, pentru că execuția este urmată de discuții între profesor și elevi, asupra cîntecului. Cu necesitate se impune deci adoptarea unor procedee corespunzătoare obiectului supus învățării. Acest lucru reiese și mai bine în evidență cînd luăm în considerare *psihologia elevilor, în diferite etape de vîrstă a lor.*

Cu aceasta am ajuns la celălalt factor care întărește și mai mult legitimitatea modalității intuitiv-intelectuale în predarea muzicii: *posibilitățile* de care dispune învățămîntul.

Ca trăsătură generală a psihologiei tuturor vîrstelor școlare de la 7 ani pînă la 18 ani, putem reține că în fiecare etapă principală a vieții sale, școlarul nu se prezintă fragmentar cum își închipuia Rousseau: în prima etapă sensibilitatea, în a doua etapă sentimentele, în a treia etapă gîndirea. Cercetările moderne ne arată trei lucruri extrem de importante:

— în fiecare etapă a vîrstei sale elevul este un tot psihic — și sensibilitate și sentiment și gîndire;

— acest tot psihic prezintă însă în fiecare etapă de vîrstă cîte o dominantă psihică: sensibilitatea, afectivitatea, gîndirea. Dar dominație nu înseamnă exclusivitate.

Aceste două adevăruri le ignorează partizanii metodei intuitive și ai metodei intelectualiste pure.

— dezvoltarea psihicului de la o etapă la alta însă nu are un caracter automat care ar exclude educația. De aceea se impune o acțiune care să armonizeze potențele psihice într-un tot firesc, unitar.

Iată de ce nu poate apare de la sine gîndirea asupra muzicii la elev, dacă profesorul nu a determinat-o, nu a stimulat-o. Cele afirmate mai sus își demonstrează valabilitatea chiar în perioada pre-școlară și cu atît mai mult în perioada școlară.

Dacă este adevărat că procesul de învățămînt la grădina de copii 3—7 ani, — se desfășoară pe bază de activități și nu prin obiecte de învățămînt, totuși asimilarea materialului se face nu numai prin intermediul sensorialului ci și prin contribuția gîndirii. Este și firesc acest lucru din moment ce nu se înșiră pur și simplu auditiv și vocal niște sunete, ci anume relații de sunete cu cuvinte, ca de exemplu în cîntecele „Pe cîmp", „Ariciul" de N. Ionescu. Pe bună dreptate „Îndrumătorul pentru educatoarele de grădinițe de copii" prevede ca indicație metodică: „Atunci cînd îi învață pe copii un cîntec nou, educatoarea, la începutul activității, va reda pe scurt conținutul cîntecului". Această recomandare, pe care o socotim justă din punct de vedere al caracteristicilor imaginii muzicale și al psihologiei copiilor, este făcută pentru prima grupă de pre-școlari, care nu au mai mult de 3—4 ani. În adevăr, chiar din prima copilărie, copiii nu sînt pur senzoriali. La această vîrstă se joacă și ascultă povești și mici istorioare, încearcă și reușesc să le rostească și ei, dramatizează, mimează, dansează. Dar atari activități nu țin numai de sensibilitate și afectivitate, ci relevă și memorie și imaginație, adică funcțiuni psihice care deși sînt puternic impregnate acum de afectivitate, totuși constituie o treaptă superioară sensibilității. Ca posibilitate de reflectare a realității sînt mult apropiate de potențele gîndirii. Evident, este vorba de gîndirea concretă a acestei vîrste, totuși este gîndire. Copiii nu sînt niște reduși sau unilaterali psihici față de înaintatul și multilateralul adult. Copiii la fiecare vîrstă au o înălțime sufletească pe care foarte anevoie o sezisăm.

Ni-i închipuim niște senzoriali și-i tratăm în consecință ca pe niște mici animale. Nu, copiii sînt oameni în germene, întregi din punct de vedere psihic, precum întregi sînt din punct de vedere fizic și de aceea se cuvine să-i tratăm în mod corespunzător. Oare nu sînt, din acest punct de vedere, destul de convingători atunci cînd trăiesc cu toată tensiunea fapta frumoasă a lui Făt-Frumos care a reușit în sfîrșit să doboare balaurul cu șapte capete! Ei, care sînt atît de neastîmpărați, dintr-o dată se concentrează, ochii lor se întorc înăuntrul lor și urmăresc cu respirația întretăiată lumea de imagini a basmului, cu atenția încordată la maximum! Pun întrebări, se frămîntă, se neliniștesc, voiesc să afle cauzele nedreptăților. Într-un cuvînt gîndesc omenește. Evident este vorba de gîndire afectivă, mult amestecată cu imaginația, dar nu este o senzorialitate pură. Atunci de ce din punct de vedere muzical să-l tratăm pe copil ca pe un aparat sensorio-motor? Ca și pe un adult, o expunere didactic-moralizatoare îl plictisește. El respinge acea însăilare de cuvinte lipsite de forță artistică, de convingerea care se naște din modul în care prin cuvinte autorul dezvăluie acțiunea, chipul eroilor, faptele lor, luptele lor.

(va urma)

Ce este simfonia?

de V. TOMESCU

Începînd cu numărul de față revista își propune să ofere cititorilor lămuriri succinte asupra unor noțiuni de bază ale artei muzicale, precum și a unor momente semnificative din evoluția acesteia.

Este desigur greu, dacă nu chiar cu neputință ca, fără cunoștințe prealabile în domeniul culturii și teoriei muzicale, în genere, să poată fi pătrunse în adîncime asemenea lucruri. Dar, totodată, nu putem fi de acord cu cei care, supraapreciind eforturile trebuitoare pentru înțelegerea unor noțiuni și fenomene specifice artei muzicale, speriați, se lasă păgubași, considerîndu-le mai departe ca pe niște taine...

Ca și literatura care a evoluat, de pildă, de la oratia de nuntă și balada populară pînă la epopee și roman, muzica s-a dezvoltat și ea de la formele cele mai simple ale cîntecului și jocului popular pînă la genuri complexe și variate menite să exprime mereu mai bogat și mai profund viața oamenilor, ea însăși în continuă devenire.

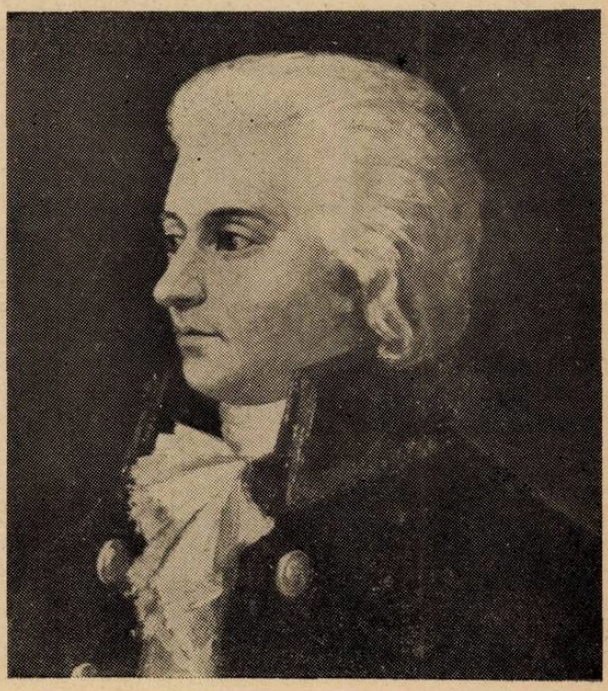
Astfel s-a ajuns ca prin secolele XVII—XVIII, buna stare economică a burgheziei — clasă pe atunci în plină ascensiune — care determinase puternica dezvoltare a literaturii și picturii încă de cîteva secole, cunoscută sub numele de „Renaștere", să aducă o înflorire și în domeniul muzicii.

Preluînd cele mai valoroase cuceriri ale înaintașilor, Johann Sebastian Bach (1685—1750) și Georg Friederich Haendel (1685—1759) au cristalizat unele genuri cum sînt suita instrumentală și concertul pentru instrumente solo și pentru orchestră (concerto grosso), cărora compozitorii italieni le imprimaseră un caracter de strălucire și virtuozitate.

O importanță excepțională pentru apariția simfoniei o prezintă suita instrumentală, așa cum a fost statornicită îndeosebi în lucrările lui Bach. Ea s-a născut prin înmănuncherea unor dansuri de origine populară sau create de compozitori, potrivit unor anumite legi de contrast al mișcării (de pildă, între două mișcări lente se introduceau una vioaie etc.) și al caracterului expresiv (după un dans viguros, strălucitor, urma unul grațios, liniștit). Astfel, grupul de dansuri ce alcătuiau suita tradițională era format din Allemanda (dans de origine germană, în mișcare lentă), Couranta (dans de origine franceză, în mișcare potrivită), Sarabandă (dans de origine spaniolă, în mișcare potrivită) sau Menuetul (dans de curte, în mișcare potrivită, cu un caracter grațios) și Giga (dans de origine irlandeză, în mișcare repede).

Pe la începutul veacului al XVIII-lea, datorită perfecționării tot mai mari a artei instrumentale precum și progresului științei muzicale, arta orchestrală începe să ia un puternic avînt, astfel încît multe din lucrările instrumentale existente sau unele noi erau transcrise sau create pentru orchestra simfonică, beneficiind de resurse expresive sporite. Totodată, dezvoltarea din ce în ce mai intensă a vieții, frămîntările sociale, progresele în gîndire, impuneau compozitorilor să caute forme și mai complexe de expresie în muzica instrumentală solistică, depășind posibilitățile limitate ale suitei (din cauza dependenței ei față de mișcările de dans).

W. A. Mozart (1756—1791)



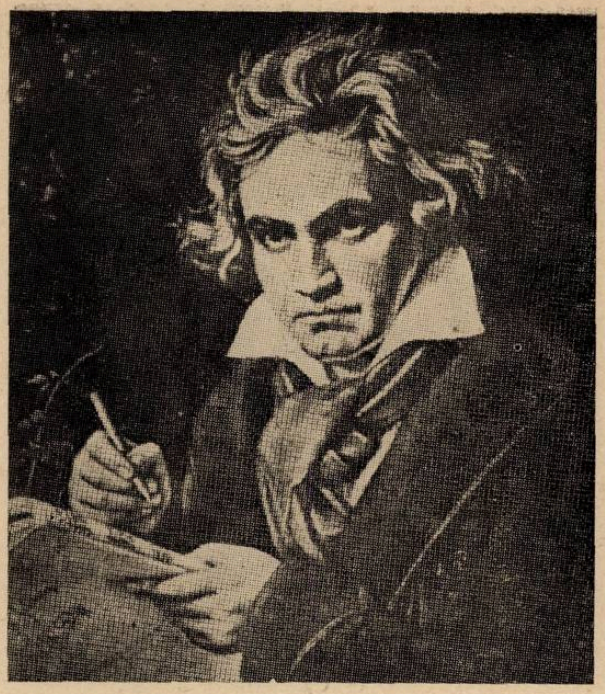
În realizarea acestui simțitor salt, un rol important l-a avut și progresul industriei de instrumente, al tehnicii și acusticii.

Dînd ecou acestei tendințe a vremii, urmașii direcți ai lui Bach au cristalizat sonata instrumentală, prin transformarea pe o treaptă superioară a părților componente ale suitei. Acestea și-au pierdut caracterul lor de dans, căpătînd o înfățișare nouă, fiind axate pe o idee poetică sau programatică, descriptivă, pe un sentiment de bază.

În jurul anului 1750, un grup de compozitori cunoscuți sub numele de „școala de la Mannheim", s-au străduit și a realizat un nou salt creator, aplicînd concepția sonatei instrumentale, despre care am vorbit mai sus, la scriitura simfonică, bazată pe concursul simultan al unei multitudini de instrumente. Astfel, din primul dans al suitei — Allemanda — ei au cristalizat prima parte a simfoniei (pe baza dezvoltării primei părți a suitei orchestrale — uvertura), într-o mișcare repede, care se întemeiază pe opunerea și dezvoltarea a două melodii de bază de un caracter expresiv diferit (de pildă, prima melodie e energică, vioaie, a doua liniștită, lirică). Din Sarabandă și Siciliană a luat naștere o mișcare rară, cu un caracter de meditație poetică, exprimat de obicei prin succesiunea a două melodii, dintre care prima se repetă (așa numita formă de Lied). Menuetul a fost inclus ca atare în simfonie, căpătînd bineînțeles o amploare corespunzătoare celorlalte părți ale acesteia, iar Giga — transformată — a constituit finalul de simfonie, în mișcare repede, alcătuită de obicei din două melodii de bază, dintre care prima revine neschimbată de mai multe ori. Această formă a finalului derivă dintr-un dans de origine populară — Rondoul.

Structura simfoniei, întemeiată pe succesiunea celor patru părți, în care melodiile principale sînt însă dezvoltate cu o artă superioară suitei — ceea ce determină și o expresie infinit mai bogată, mai complexă —, a rămas astfel plămădită pînă în zilele noastre, dar ea a căpătat numeroase elemente noi, aduse de geniul unor generații întregi de compozitori, care i-au pus amprenta vremii și personalității lor.

Astfel, Franz Joseph Haydn (1732—1809) a scris un număr impresionant de simfonii (peste 100), care marchează o puternică evoluție a genului, de la simfonia cu caracter de divertisment, pînă la simfonia propriu zisă. Față de simfonia mannheimeză, el aduce înnoiri constînd în utilizarea unor procedee provenite din muzica dramatică (îndeosebi recitativul ale cărui rădăcini le-a aflat în opera cristalizată de Cr. W. Gluck) și descriptivă (sugerarea prin muzică a unor elemente din natură ca furtuna, cîntatul păsărilor etc.) care îmbogățesc paleta expresivă a simfoniei. Haydn integrează forme polifonice clar conturate în simfonie și folosește procedee contrapunctice și ale variațiunii în momentele de



Ludwig van Beethoven (1770—1827)

dezvoltare a melodiilor, sprijinindu-se adesea pe o tematică de origine folclorică. De obicei, simfoniile lui Haydn încep printr-o introducere lentă, ca un monolog expresiv. În general în simfonia haydniană predomină optimismul și grația. Adesea întîlnim momente de umor și mai rar momente dramatice, patetice.

Continuînd evoluția genului, Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791) a adus în ultimele 3 simfonii (nr. 39, nr. 40 și nr. 41 — denumită „Jupiter" — care au constituit „Marea trilogie simfonică finală" datorită înrudirii de expresie) un conținut nou, străbătut de accente dramatice, pe baza folosirii măiestrite îndeosebi a artei de a suprapune vocile (arta polifonică). Melodica expresiv-dramatică a simfoniei mozartiene își are originea în introducerile lente și în părțile lirico-cantabile ale simfoniei lui Haydn, precum și în aria dramatică a operelor lui Mozart. Temele simfoniilor lui Mozart țîșnesc cu o extraordinară forță și spontaneitate și se structurează în forme armonioase, care îmbină în mod desăvîrșit arta suprapunerii vocilor cu omofonia (principiul melodiei acompaniată acordic) după necesitățile conținutului expresiv.

Printr-un număr de inovații ca: înlocuirea menuetului, care păstrase un caracter galant, prin scherzo, căruia îi era proprie latura ironică, sprințară sau de frămîntare patetică; adăugarea unei noi melodii în prima parte a simfoniei; dezvoltarea întregii lucrări în jurul unei teme centrale; îmbogățirea procedeelor de dezvoltare tematică, printr-o potențare superioară a mijloacelor armonice și polifonice — Ludwig van Beethoven (1770—1827) a ridicat simfonia la rangul de cel mai complex gen muzical, capabil să ex-

George Enescu (1881—1955)

prime idei şi sentimente de o înaltă semnificaţie. Ne rezumăm a menţiona Simfonia a III-a „Eroica", în care străbate suflul epocii Revoluţiei franceze, ale cărei idealuri erau împărtăşite de genialul compozitor, Simfonia a V-a denumită „a destinului", Simfonia a VI-a „Pastorala", Simfonia a VII-a, pe care Richard Wagner a denumit-o „Apoteoza dansului", Simfonia a IX-a în care sînt reunite cîntecul vocal cu scriitura simfonică pentru a exprima în forma cea mai înaltă năzuinţa de pace şi înfrăţire a omenirii.

Compozitorii care au continuat pe Beethoven în domeniul simfoniei au dezvoltat şi îmbogăţit acest gen cu noi trăsături, printre care amintim elaborarea simfoniei în funcţie de o idee filosofică, poetică, descriptivă, de un fapt istoric sau chiar un program literar (Hector Berlioz : Simfonia Fantastică ; Franz Liszt : Simfonia „Faust" ; Richard Strauss : Simfonia Alpilor), inspiraţia din folclorul bogat al popoarelor (Piotr Ilici Ceaikovski : Simfonia a VI-a „Patetica" sau a IV-a, în finalul căreia foloseşte cunoscuta melodie a cîntecului popular rus „Mesteacănul" ; Antonin Dvorak care în simfonia a V-a „Din lumea nouă" foloseşte melodii populare cehe şi ale negrilor), dezvoltarea întregii lucrări dintr-o temă de bază care revine cu consecvenţă sub forme transfigurate exprimînd diferite ipostaze ale unei idei filozofice sau ale unei teme programatice — aşa numitul procedeu ciclic (Cesar Franck, P. I. Ceaikovski).

Dintre compozitorii contemporani care, dezvoltînd creator tradiţiile clasice ale simfoniei, exprimă printr-un limbaj cu puternice rădăcini naţionale, simţirea şi idealurile popoarelor lor, ne restrîngem a menţiona pe compozitorul finlandez Jan Sibelius, pe George Enescu, ale cărui simfonii I-a şi a III-a au intrat în repertoriul universal, pe Arthur Honegger (a cărui simfonie a III-a denumită „Liturgica", are un conţinut umanist), pe compozitorii sovietici Serghei Prokofiev şi Dmitri Şostakovici (din a cărui creaţie amintim Simfonia a VII-a „A Leningradului", dedicată luptei victorioase a poporului sovietic împotriva cotropitorilor fascişti, Simfonia a X-a cunoscută datorită patosului său frămîntat, energic şi simfonia a IX-a închinată Revoluţiei din 1905 şi bazată pe cîntece revoluţionare ruse).

Dezvoltînd moştenirea lăsată de George Enescu în domeniul simfoniei romîneşti, compozitorii noştri au creat lucrări de valoare în care se oglindeşte cu măiestrie chipul sufletesc al oamenilor din patria noastră, în care aflăm transfigurate ecouri ale cîntecului nostru popular. Despre acest capitol ne propunem a vorbi într-un articol viitor.

Cadrul extrem de restrîns în care am privit aci specificul şi dezvoltarea istorică a simfoniei ar rămîne bineînţeles fără prea mult folos dacă n-ar fi îmbogăţit în permanenţă cu lecturi şi audiţii în acest sens.

Dmitri Şostakovici (n. 1906)

Aspecte ale culturii muzicale belgiene

de M. RĂDULESCU

Cercetătorul muzicii belgiene ar putea fi ispitit, la primul contact, să o înscrie printre „şcolile muzicale naţionale" a căror apariţie constituie una din trăsăturile principale ale istoriei muzicii europene, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Aceasta cu atît mai mult cu cît Belgia există ca stat independent abia din anul 1831, cînd, în urma revoluţiei din 1830, s-a separat de Olanda şi în acelaşi timp s-a eliberat definitiv de dominaţiile străine. Cu toate acestea, muzica belgiană are un trecut mult mai vechi decît atît — şi unul dintre cele mai glorioase: asemenea, dealtminteri, şi altor şcoli naţionale — ca cea spaniolă sau engleză — care, după o eclipsă de veacuri, a renăscut sub o formă nouă, reînnodînd firul unei vechi şi strălucite tradiţii.

Înflorirea artei muzicale de-a lungul secolelor XIV, XV şi XVI, pe meleagurile Belgiei de azi, nu este o ciudăţenie, un capriciu al istoriei, ci rezultanta unor factori economico-sociali determinanţi. În lipsă de unitate politică, Belgia medievală avea o unitate de viaţă socială. Bazinul Meusei şi al Escaut-ului au fost zone de schimb între lumea latină şi cea germanică; porturile Mării Nordului, antrepozite pentru mărfurile venite dinspre miazăzi sau miazănoapte. Astfel, tîrgurile belgiene — Bruges, Gand, Anvers, Liège, Namur, Mons, Melines — au început să cunoască o mare prosperitate a comerţului şi a manufacturii, şi ca un corolar firesc o mare prosperitate culturală. Iar cele două ţărîmuri pe care cultura belgiană a dat, în vremea Renaşterii, roade deosebit de bogate, au fost pictura şi muzica. Şcoala de pictură zisă „flamandă", de la fraţii Van Eyck, născocitori ai picturii în ulei, de la Memling şi Rogier van der Weyden pînă la Rubens şi Jordaens, a fost cea mai de seamă rivală a picturii italiene de pe atunci. Şi, întru nimic mai prejos de ea, strălucita şcoală a polifoniei vocale, al cărei apogeu începe încă din sec. XIV cu Guillaume Dufay sau Jean Okeghem (cel din urmă muzician al lui Carol al VII-lea şi Ludovic al IX-lea la curtea Franţei), prelungindu-se în cele două veacuri următoare cu muzicieni nu mai puţin faimoşi ca Jean Tinctor, Josquin des Près, Adrien Willaert, Clemens non Papa, Cypriano da Rore şi, mai presus de toţi, Roland de Lattre cunoscut sub numele latinizat de Orlandus Lassus. Amintirea acestor nume binecunoscute este de ajuns pentru a evoca splendoarea şcolii muzicale zise „flamande", care s-ar putea denumi cu un termen mai propriu „neerlandeză" sau „a Ţărilor de Jos". Într-adevăr, „flamanzii", de limbă germanică, alcătuiesc numai o parte din populaţia Belgiei de astăzi, ca şi a „Ţărilor de Jos" ce formau o unitate economico-socialo-culturală în epoca anterioară veacului al XIX-lea. O bună parte din populaţie — aproape jumătate — este alcătuită din „valonii" de limbă romanică. Aşa este astăzi, aşa era şi pe atunci; distincţia are importanţa ei şi se poate urmări la compozitorii contemporani, după cum se poate urmări şi la vechii muzicieni, al căror stil se colora cu nuanţe diferite, după cum erau valoni sau flamanzi. Laolaltă însă, ei alcătuiau o unitate de cultură muzicală, distinctă de muzica franceză sau germană a vremii şi, fapt remarcabil, net superioară acestora.

Supremaţia aceasta avea să înceteze o dată cu factorii istorici favorabili, către sfîrşitul secolului XVI. Dominaţia spaniolă asupra Ţărilor de Jos aduce o perioadă de declin. Cu toate că vechile bresle corale denumite „maîtrises", de origine bisericească, îşi continuă activitatea, în secolul XVII nu se mai poate cita, ca nume de compozitor belgian rămas în istoria muzicii, decît acela al lui Henry du Mont. Iar în veacul următor, sub dominaţia austriacă, muzicieni ca Gossec sau Grétry, născuţi şi formaţi în Ţările de Jos, îşi vor desfăşura cariera în Franţa. Acelaşi lucru avea să se întîmple dealtminteri şi în secolul al XIX-lea. Cel mai mare muzician de origine belgiană din timpurile moderne — César Franck — a emigrat la Paris, s-a naturalizat francez şi a înscris o etapă de cea mai mare importanţă în istoria muzicii franceze (unul dintre urmaşii lui cei mai înzestraţi, Guillaume Lekeu a fost de asemenea un „muzician francez de origine wallonă"). Cu toate acestea, Franck a adus în muzica franceză un spirit aparte, mai „germanizat", mai nordic decît acela al contemporanilor săi Lalo, St. Saëns, Chabrier: prin însăşi sinteza dintre valorile culturii germane şi latine, Franck rămîne, în esenţă, un reprezentant al muzicii belgiene. Asemenea tendinţe „centrifuge" de gravitare către ţările străine şi îndeosebi către Franţa, aveau să devină tot mai puţin frecvente o dată cu consolidarea Belgiei ca stat de sine stătător, în a doua jumătate a secolului XIX. O dată cu întreaga viaţă culturală, şi arta muzicii ia în Belgia un nou avînt. În locul acelor „maîtrises", desfiinţate o dată cu „vechiul regim", se înfiinţează conservatoare de Stat la Bruxelles, Gand, Liège, mai tîrziu la Anvers şi la Mons: ele devin treptat centrele unei vieţi muzicale foarte active. Trebuie semnalată apariţia unor muzicieni interpreţi de mare valoare — şi nu numai ca fenomene sporadice: vestita *şcoală violonistică franco-belgiană* din secolul XIX este în realitate mai curînd belgiană decît franceză. Principalii ei reprezentanţi — Bériot, Vieuxtemps, Léonard, Ysaye —, au fost belgieni, profesori la Conservatorul de

Orlando di Lasso (1520—1594)

la Bruxelles. „Imensul Ysaye", cum îl numea Enescu, a creat o tradiție dintre cele mai fecunde. Și astăzi, concursul „Ysaye" de la Bruxelles se numără printre cele mai importante competiții internaționale de interpretare și compoziție. Orchestrele simfonice ale principalelor orașe belgiene, și mai ales cele din Bruxelles („Orchestre national de Belgique", „Orchestre de la Radiotélévision belge") sînt cunoscute în toată Europa, ca și unele asociații muzicale : „Concerts de la Libre Esthétique", „Concerts Pro Arte", etc. Să nu uităm teatrele de operă — ca „Le Theâtre de la Monnaie", datînd de la 1700, — precum și muzicologia belgiană cu o frumoasă tradiție creată încă din secolul trecut de Fétis și Gevaert. Este de asemenea vrednic de amintit că unii compozitori romîni — printre care Tudor Ciortea — și-au desăvîrșit studiile muzicale în Belgia.

Era firesc ca într-o asemenea ambianță să se ivească și compozitori de valoare. Și, într-adevăr, începînd din ultimele decenii ale sec. XIX, se poate vorbi de o adevărată renaștere — în spirit contemporan — a artei muzicale belgiene. O primă generație — a celor născuți în jurul anilor 1870—80 — numără pe Paul Gilson (îndrumătorul celor mai mulți dintre compozitorii belgieni contemporani), Edgar Tinel, Joseph Jongen, Adolphe Samuel, Peter Benoit, Emil Mathieu. Din generațiile mai tinere se pot cita muzicieni ca Sylvain Dupuis, Victor Vreuls, Désiré Pâque, Louis Delune, Mortelmans, de Boeck, François Rasse, René Barbier, André Souris, Chevreuille, Charles Hens, De Brabander, Albert Huybrechts, Robert Herberigs, Jean Absil, Marcel Poot.

Cum s-ar putea defini, în linii mari trăsăturile generale ale școlii belgiene contemporane, dincolo de elementele specifice fiecărei personalități artistice în parte? O primă trăsătură ne pare a fi *caracterul de sinteză*. Muzica belgiană tinde să îmbine într-un tot organic elementele proprii muzicii franceze și muzicii germane : ceea ce, după cum am văzut, alcătuiește o constantă a culturii belgiene. Se pot aplica din plin și în materie muzicală cuvintele istoricului belgian Henri Pirenne (în a sa „Histoire de Belgique") : „Ca și solul nostru format din aluviunile fluviilor ce vin din Franța și Germania, cultura noastră națională este un fel de sincretism în care se regăsesc amestecate unul cu altul și modificate unul de către altul geniile celor două seminții". La această observație generală, este de adăugat corectivul că proporțiile respective ale celor două influențe variază nu numai după indivizi, ci și după cum ei aparțin sferei de populație flamandă sau celei walone. Din acest punct de vedere, Belgia este împărțită printr-o linie orizontală ce trece prin dreptul capitalei, divizînd în două și districtul Brabantului ; districtele din nord — Flandra orientală și occidentală, Anvers, Limbourg — sînt populate de flamanzi, a căror limbă literară (abstracție făcînd de dialectele locale) este identică cu cea olandeză. Districtele din sud — Hainaut, Namur, Liège, Luxembourg — cuprind populația wallonă, de limbă romanică — identică, în ce privește limba literară, cu cea franceză. Este interesant de urmărit predominanța caracterelor latine la compozitorii walloni și a celor germanice la flamanzi.

O a doua trăsătură generală a școlii belgiene ar putea fi definită ca aceea a *moderațiunii*. După cum muzica belgiană se situează la confluența spiritului francez și german, ea ține o cale de mijloc („le juste milieu" cum spun francezii) între pozițiile extreme. Nici extremul tradiționalism, nici excesele moderniste, nu par să aibă mulți adepți în muzica belgiană. O anume cumpătare, o anume înțelepciune pare să-i țină departe de exagerările moderniste.

Dar asemenea trăsături, deși fac parte integrantă din fizionomia culturii muzicale belgiene, n-ar fi de ajuns ca să o definească. Ele se pot regăsi și la alte școli — ca de pildă cea elvețiană, caracterizată în bună măsură prin aceleași tendințe spre sinteză și moderațiune. Evident însă există și unele elemente distinctive, specifice numai muzicii belgiene, și ele trebuie căutate în primul rînd în izvoarele ei autohtone. Asemenea tuturor „școlilor naționale", și cea belgiană are rădăcini în melosul popular al patriei. Cu toate acestea, rolul folclorului nu pare să fie aci atît de important ca în alte școli muzicale — ca de pildă în cea spaniolă, rusă, maghiară sau romînă. Totuși vîna populară este prezentă în muzica belgiană. Vom întîlni în compoziții ecoul cîntecelor populare — mai ales al celor flamande : cîntece simple, cu o metrică uniformă și o linie melodică ce se mișcă de obicei între 3—4 note, creînd o atmosferă de un farmec naiv, candid, de o prospețime copilărească. Mai mult poate decît intonațiile propriu zise — această atmosferă este proprie compozitorilor belgieni, alături de alte trăsături ce sînt de asemenea specific naționale : umorul bonom, sănătos, coloritul viu, simțul detaliului caracteristic și pitoresc. Nu sînt acestea trăsăturile cele mai proprii culturii belgiene din toate timpurile : vechilor maeștri ai pic-

turii flamande sau eroului legendar care a inspirat cel mai de seamă monument literar al Belgiei — Till Ulenspiegel ?

*

Cîteva exemple din muzica belgiană contemporană pot ilustra aceste constatări generale. *Robert Herberigs*, născut la Gand în 1886, este un compozitor flamand. Paralel cu studiile de canto a urmat și compoziția la Conservatorul din orașul natal, luînd în 1909 Marele premiu al Romei pentru *Legenda Sfîntului Hubert*. Primele sale lucrări simfonice : *Symphonie a la Lys* (1907), *Cyrano de Bergerac (1912), Cîntecele lui Hiawatha* (1922), *Schițe mitologice* (1923), ca și primele culegeri de piese pentru pian și lieduri sînt impregnate de influența impresionismului. Începînd din 1925, muzicianul s-a orientat spre stilul mai auster al *Messelor, Cînturilor evanghelice, Gezelle-Liederen.*

R. Herberigs, care este în același timp pictor și autor de romane în limba flamandă, a scris și o operă comică (Watteau, 1934), un *Concert cîmpenesc, Concert pentru pian, Rapsodii, Capricii* și poemul simfonic *Cumetrele vesele din Windsor.*

În această ultimă lucrare — zugrăvire ingenioasă a lui Falstaff și a glumeților cumetre, a comicelor declarații de dragoste, a scenei nocturne din pădure — se pot recunoaște trăsăturile de vivacitate coloristică și de plasticitate proprii muzicii flamande. Stilul este eminamente armonic, cu înlănțuiri de acorduri compacte ; ritmica vie, fără multă inventivitate ; forma — cea de poem simfonic tinzînd către tiparele clasice (scherzo rondo) ; orchestrația densă, saturată de culoare.

Elemente înrudite vom întîlni la compozitorul *Marcel Poot*, reprezentant de frunte al aceleiași muzici flamande. Fiu al directorului teatrului flamand din Bruxelles, muzicianul s-a născut la Vilvorde în 1901. A avut drept profesori, între alții, pe Paul Gilson (compoziția), pe Arthur de Greef (pian) și Paul Dukas, la Paris.

Distins cu premiul Rubens în 1930, a fost numit profesor la Conservatorul din Bruxelles, al cărui director este în prezent. În 1925 a alcătuit împreună cu alți elevi ai lui P. Gilson grupul „Sintetiștilor", care au avut în Belgia un rol asemănător grupului „celor 6" de la Paris. Critic și muzicolog, a întemeiat împreună cu P. Gilson „La Revue Musicale belge".

Lucrările lui Marcel Poot, dintre care citățm, pe lîngă numeroase piese de muzică de cameră, compozițiile simfonice : *Fugato, Jazz-Music, Variații în formă de dansuri, Charlot, Uvertură veselă, Allegro simfonic, Concert pentru vioară, 3 simfonii, un oratoriu*, balete, opera *Moretus* — sînt adesea cîntate în Belgia și străinătate. Scrisă în 1937, simfonia a II-a, intitulată și *Triptic simfonic*, este caracterizată prin vigoare și viață intensă, printr-un umor, un colorit și o abundență specific flamande, prin concilierea într-un spirit personal a influențelor foarte diverse și adesea evidente printre care predomină cele germane. Cele trei părți ale simfoniei urmează planul clasic în ce privește construcția. Temele principale ale mișcării inițiale, în formă-sonată, contrastează foarte puternic — cea dintîi fiind lirică și declamatorie, cea secundă, bazată pe un cîntec popular flamand sugestiv în simplitatea și candoarea sa. Liedul meditativ care alcătuiește partea lentă pare a aduce ecouri din Mahler sau chiar Șostakovici, pe cînd finalul în formă de sonată, dar cu un ritm predominant de scherzo viu și cu o temă secundă foarte cantabilă și lirică, se situează hotărît în sfera poemului simfonic straussian.

Creația compozitorului Jean Absil prezintă caractere cu totul diferite — fără îndoială și datorită originii sale wallone. Născut la Péruweltz în 1893, el a studiat la Conservatorul din Bruxelles, absolvind cu premiul I clasa de orgă, armonie și fugă. Continuîndu-și studiul compoziției cu P. Gilson, a fost distins cu premiul Agniez în 1921 și cu al doilea premiu al Romei în anul următor. Începînd din 1923 a condus academia muzicală Etterbeck, iar în 1931 a fost numit profesor la Conservatorul din Bruxelles. Pasionat pentru muzica populară românească, Jean Absil este un credincios prieten al țării noastre, președinte al Asociației prieteniei Belgia-România. Fervent propagator al muzicii românești în străinătate, a participat anul acesta la Concursul și Festivalul internațional George Enescu.

Jean Absil (n. 1893)

In 1936, Jean Absil a întemeiat gruparea „La Sirène". Este unul din fondatorii „Revistei internaționale de muzică" și a publicat lucrarea „Postulatele muzicii contemporane" (1937). A compus în toate genurile muzicale, începînd, ca mulți compozitori contemporani, printr-o perioadă de căutări febrile. Între 1922—29 caută să-și dezvolte un stil personal, care se conturează întîia oară în cvartetul op. 15. Depășind tradiționalismul strict, J. Absil nu a căzut totuși în excese moderniste, muzica sa rămînînd caracterizată prin sinceritate, inspirație spontană și viguroasă. Un element specific artei sale este interesul pentru cîntecul popular, care l-a apropiat de creația lui Bartók și, prin intermediul acesteia, de muzica românească : cantata *Les chants du mort* este scrisă după bocete ardelene, iar *Rapsodia română pentru vioară și orchestră* pe teme românești culese de Bartók. Din producția abundentă a lui Jean Absil se mai pot cita : comedia muzicală *Fanson*, scena mitologică *Ulysse și Sirenele*, cantatele *Filatelie* și *Benedicțiunile ;* cinci simfonii, două poeme simfonice, o serenadă, o „mică suită", un concerto grosso, și numeroase lucrări de muzică de cameră.

Concertul pentru pian și orchestră op. 30 este pilduitor pentru îmbinarea tradițiilor clasice și a spiritului inovator, precum și pentru predominanța trăsăturilor franceze, ce caracterizează creația lui Jean Absil. Construcția celor trei părți este cea clasică, dar extrem de concentrată ; incisivitatea ritmică, metrica foarte capricioasă (cu influențe folclorice), armoniile ingenioase, scriitura aerată, transparentă, orchestrația strălucitoare dar neîncărcată, dau lucrării o deosebită vivacitate și limpezime.

Din înseși datele de mai sus se poate deduce că muzica belgiană contemporană se caracterizează, în cea mai mare parte a ei, printr-o orientare sănătoasă, în care spiritul inovator este îmbinat cu tradiția și cu legătura cu melosul popular. Bineînțeles că acestor trăsături stilistice le corespunde un conținut viguros, umanist, luminos, în care, după cuvintele unui muzicolog belgian „fondul de emoție sinceră și de cordialitate primează asupra jocurilor și experimentelor gratuite". Nu am putut tinde la epuizarea acestor probleme în rîndurile de mai sus *) care nu se propun ca o cercetare aprofundată a muzicii belgiene — ci ca o simplă „introducere în materie" și o invitație pentru o mai apropiată cunoaștere a acestei muzici, în cadrul schimbului cultural activ dintre Belgia și Republica Populară Română.

MIHAI RĂDULESCU

---

* Provenite dintr-o prezentare în cadrul audiției de muzică belgiană la Uniunea Compozitorilor, pe data de 10.II.a.c.

Lucrări romînești

Simfonia „Eroul fără glorie" de A. Castaldi

„L'Eroe senza gloria" — titlul simfoniei lui Alfonso Castaldi (1874—1942) ar putea rezuma și viața acestui mare compozitor înaintaș al nostru. Într-o epocă puțin favorabilă dezvoltării artei, cînd muzica românească era la începuturile ei, el a depus o muncă pasionată de pionierat, contribuind substanțial la dezvoltarea școlii de compoziție din țara noastră. Mulți dintre compozitorii noștri începînd cu Dimitrie Cuclin, Alfred Alessandrescu, Ioan Nona Ottescu, Filip Lazăr, George Enacovici și continuînd cu Nicolae Buicliu, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Nicolae Brînzeu, Vasile Popovici, Gherase Dendrino au fost elevii săi. Toți au aprecieri dintre cele mai calde și pline de admirație pentru muzicianul, profesorul și omul care le-a călăuzit pașii în activitatea muzicală.

Arta compozitorului Castaldi ni s-a relevat în adîncime cu ocazia concertului Filarmonicii „George Enescu", în care a fost prezentată între altele, Simfonia „Eroul fără glorie", sub conducerea dirijorului Mircea Basarab. După ce în 1927 această lucrare a răsunat pentru prima oară sub bagheta autorului iar apoi sub cea a renumitului dirijor Herman Scherchen, Simfonia de Castaldi a așteptat trei decenii pînă cînd în 1957 maestrul Alfred Alessandrescu a imprimat-o cu orchestra simfonică radio, fiind transmisă apoi într-o emisiune dedicată compozitorului. Un merit pentru reînvierea acestei lucrări de valoare revine Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Simfonia „Eroul fără glorie" este o lucrare cu caracter programatic (dealtfel programatismul constituie o trăsătură esențială în creația lui Alfonso Castaldi: amintim poemul simfonic „Marsyas", tripticul „Ziua", basmul simfonic „Fagul roșu" și idila „Impresii românești"). Ea se compune din trei părți, fiecare avînd un subtitlu: „Fra il bene e il male" (între bine și rău), „Fra il tutto e il nulla" (între tot și nimic) și „Fra la vita e la morte" (între viață și moarte).

Programatismul acestei lucrări se deosebește fundamental de cel al altor compozitori contemporani cu Castaldi care, pentru întruchiparea fidelă a unui text literar în dorința de a ilustra prin muzică fiecare amănunt al textului, folosesc deseori mijloace descriptive exterioare. Altfel se întîmplă în Simfonia lui Castaldi. Pentru redarea programului propus, el și-a ales forme muzicale stricte, ca sonata și liedul, menite să înfățișeze prin cele două teme contradictorii sau diferite, opoziția dintre elanul creator al artistului și condițiile vitrege, ostile ale societății din vremea sa. Aceasta poate fi socotită — conform indicațiilor compozitorului însuși — esența programului simfoniei lui Castaldi.

În alegerea mijloacelor de expresie, compozitorul a procedat cu multă chibzuință și cu mult bun gust, ceea ce asigură lucrării unitate stilistică. O seamă de cuceriri ale timpului, în ceea ce privește limbajul muzical, sînt încadrate organic în stilul său personal. Melodica este caldă, de o largă respirație; cîteodată însă, din cauza unor prea mari întinderi ale liniilor melodice, acestea pierd din plasticitate. Armonia foarte bogată și colorată devine pe alocuri elementul principial al dinamicii muzicale. Paleta sa orchestrală este foarte vie și diversă uneori, poate, excesiv de complexă. Meșteșugul dezvoltării este cu totul impunător, în special în dezvoltarea primei părți. Prin această lucrare, Castaldi se impune ca un remarcabil simfonist. După părerea noastră Simfonia „Eroul fără glorie" poate sta cu cinste alături de cele mai de seamă creații muzicale românești ale perioadei dintre cele două războaie mondiale.

Este lăudabil faptul că dirijorul Mircea Basarab, care a condus orchestra cu muzicalitate și cu dorința de a realiza lucrarea cît mai aproape de intențiile compozitorului, a înscris-o în repertoriul său. Din păcate, orchestra nu a răspuns întocmai cerințelor dirijorului. Am fi dorit din partea unora dintre orchestranți mai multă dragoste, înțelegere și seriozitate profesională față de o lucrare cum este simfonia lui Castaldi, chiar dacă nu corespunde întocmai gustului lor personal.

Interpretarea Simfoniei „Eroul fără glorie" reprezintă o contribuție în acțiunea de valorificare a patrimoniului nostru muzical.

Sonata pentru violoncel și pian de C. Țăranu

În cadrul recitalului dat de către violoncelistul George Iarosevici și pianistul Ferdinand Weiss, am ascultat în primă audiție Sonata-poem pentru violoncel și pian de Cornel Țăranu. Lucrarea, scrisă cu trei ani în urmă, de proporții reduse, nu poate fi desigur socotită drept caracteristică pentru creația lui Cornel Țăranu. Totuși ea prezintă mult interes și ne relevă posibilitățile creatoare ale tînărului compozitor.

Alături de o remarcabilă muzicalitate, de vigoare și vitalitate, autorul dă dovadă de o stăpînire, am putea spune perfectă, a meșteșugului artei componistice. Din punct de vedere formal lucrarea este bine construită. Frazele muzicale se succed logic, armonia este judicios întrebuințată, iar scriitura polifonică găsește o largă întrebuințare. O celulă de bază — foarte plastică —, prezentată de către violoncelul solo în introducerea lucrării, îi imprimă de la început un caracter hotărît, energic. Acestei celule îi revine apoi un rol important în construcția lucrării; o mare parte din materialul sonor este generat de această celulă, care poate fi socotită de fapt elementul dina-

mic principal. Caracterul Sonatei este de recitativ. În ea putem regăsi — desigur transfigurate — elemente ale doinei ardelenești.

Ceea ce se poate obiecta însă compozitorului este faptul că, din dorința de a realiza o strictă unitate (tema secundă și tema concluzivă au același caracter ca și primul grup de teme), a mers poate prea departe, încît la un moment dat, se simte o oarecare monotonie. O interpretare cu mai multă pătrundere și temperament ar fi în stare, probabil, să contrazică această constatare.

În program au mai figurat două lucrări de căpetenie ale repertoriului de cameră, destinat violoncelului: Sonata de Debussy și Sonata op. 102, nr. 2 în re major de Beethoven. Interpretarea acesteia din urmă a constituit o adevărată revelație. Textul muzical a fost pătruns cu o adîncă înțelegere de către interpreți, fiecare pasaj era bine gîndit și redat într-un chip aproape desăvîrșit (ne referim în special la partea a doua și la fugă). Nu lipsea nici temperamentul, nici inspirația de moment. Îmbinarea armonioasă a acestor elemente a făcut ca muzica lui Beethoven să fie redată cu multă profunzime, viu și antrenant.

Meritul acestei reușite interpretări revine egal ambilor interpreți.

A. PORFETYE

Violoniști

Un concert și un recital, date de Gustav Schmahl, tînărul violonist din Republica Democrată Germană la sfîrșitul lunii ianuarie, ne-au dat din nou prilejul de a-l asculta cu real interes, dacă nu totdeauna cu egală adeziune la concepția sa interpretativă. Gustav Schmahl este un temperament artistic cu imaginație, personalitate și cu o puternică vitalitate. Principalele sale însușiri tehnice sînt: o ritmică foarte pregnantă, varietatea coloritului și un sunet intens. Aceste calități i-au prilejuit cel mai indiscutabil succes al recitalului său, *Duetul concertant* de Strawinsky. Destul de rar executată, această piesă vădește un simț al stilului, bogăție ritmică și coloristică pe care Gustav Schmahl, secundat de pianistul Herbert Kaliga, le-a valorificat din plin.

Pe aceeași treaptă se poate situa execuția proaspetei Sonatine a compozitoarei contemporane Luth Zechlin (R.D.G.), plină de vervă juvenilă, precum și Tzigane de Ravel (cîntată în supliment, cu mult brio și cu un patos impresionant). Pe măsură ce se deplasează însă spre epoci mai depărtate, interpretările lui Gustav Schmahl nu mai sînt atît de convingătoare. Sonata baladă de Ysaye, fără a fi o mare reușită în sensul virtuozității, s-a păstrat încă la un nivel destul de egal. În schimb în Sonata în re minor de Brahms, au ieșit la iveală și laturi discutabile: tonul uneori aspru, insuficientul control al tehnicii și mai cu seamă excesele temperamentale. Si mai evidente au fost aceste diferențe de nivel în Sonata de Haendel al cărei „adagio", cu multă noblețe și expresivitate, a precedat un „allegro" precipitat și neglijent. Din aceleași pricini, Concertul în la major de Mozart (acompaniat cu finețe și muzicalitate de Orchestra de cameră sub conducerea lui Mircea Cristescu) a lăsat o impresie mai puțin mulțumitoare.

*

În concertul dat de violonistul Mihai Constantinescu și organistul Helmuth Plattner, cuprinzînd — ca un omagiu la comemorarea celor 200 de ani de la moartea lui Haendel — ciclul complet de sonate pentru vioară scrise de marele muzician, cei doi interpreți au vădit un deosebit simț al stilului, o linie egală și calmă, echilibru, maturitate. Însă tocmai de aci a rezultat și o primejdie: aceea a monotoniei, a unui aspect general prea tern, a unei insuficiente vivacități. Preocupați mai ales de linie și puritate, i-au sacrificat uneori dinamismul, spontaneitatea, fără de care unele din paginile sonatelor pot apărea searbede. Ei au executat unele din mișcările repezi (îndeosebi finalurile, ca cel din sonata nr. 6) mult prea lent, văduvindu-le de caracterul jubilator și avîntat specific haendelian. Dimpotrivă, unele părți lente au avut o tendință de precipitare (și de ușoară „romantizare" la vioară), ceea ce a scăzut din intensitatea contrastelor. Dar în ansamblul ei, realizarea celor doi instrumentiști s-a situat la un nivel ridicat.

*

Binevenită a fost inițiativa violonistului Ion Voicu de a îmbogăți repertoriul său cu Concertul nr. 2 de Serghei Prokofiev, pe care l-a executat, în primă audiție, în cadrul unui concert al orchestrei Filarmonicii, dirijat de Mircea Cristescu. Publicul a avut astfel prilejul de a cunoaște una dintre cele mai valoroase lucrări ale marelui compozitor sovietic și în același timp ale literaturii contemporane de vioară; iar interpretul a găsit posibilitatea de a-și pune remarcabil în valoare resursele sale. Generoasele teme lirice ale concertului au fost cîntate cu intensă simțire și căldură, cu tonul dulce, catifelat, propriu lui Ion Voicu, alături de dificilele pasaje de virtuozitate articulate cu precizie și în același timp cu delicatețe. Poate sonoritatea acestor pasaje a fost prea scăzută, în raport cu intensitatea orchestrei, care dimpotrivă s-ar fi putut reduce spre a obține un perfect echilibru sonor. În genere însă, concertul (foarte dificil ca metrică) a fost acompaniat cu multă flexibilitate și înțelegere a stilului. Este o reușită care sperăm că va fi dusă mai departe în aceleași bune condițiuni.

MIHAI RĂDULESCU

PRIME AUDIȚII

Carl Orff

In noianul de tendințe, de frămîntări artistice care în veacul nostru se înfruntă cu ardoare caracteristică distingem două drumuri esențiale: unul țintind la înălțarea sufletească a oamenilor, celălalt propunîndu-și fie doar perfecționarea meșteșugărească, sterilă de idei mărețe a artei, fie promovarea morbidului, a negativului din viață. Indepărtarea unora dintre compozitori de idealurile estetice ale publicului larg, înstrăinarea artei lor de înțelegerea iubitorilor de muzică, împingerea ei pe făgașul experimentului în sine au constituit încă din primele decenii ale veacului un fenomen atît de acut în Occident, încît au determinat puternice reacții în rîndul creatorilor cu principii estetice avansate.

Printre aceștia din urmă, un loc de seamă îl ocupă compozitorul Carl Orff, născut în 1895 la München, unde și-a desăvîrșit studiile muzicale. Mai întîi epigon al romantismului și al muzicii lui Wagner, la 30 de ani Orff a renunțat la formația sa inițială căutînd soluții noi de limpezire a exceselor ce începeau să îndepărteze muzica de interesul publicului. Activitatea sa de dirijor și animator al vieții muzicale din

cîteva orașe ale Germaniei se încununează cu înființarea, alături de alți muzicieni, a cunoscutei școli Günther din München. Din 1925, timp de peste un deceniu, această instituție s-a străduit să inițieze publicul în tainele compoziției muzicale, folosind metodele originale cunoscute sub numele de Jacques-Dalcroze. Ca o sinteză a propriei sale experiențe în acest domeniu, Orff a scris „Cartea școlii", lucrare de pedagogie și compoziție în care propune ingenioase procedee și compoziții muzicale menite să trezească virtuțile latente prin mișcări plastice și ritmice sugestive.

Asemenea preocupări s-au răsfrînt și asupra concepției lui creatoare, determinîndu-l să cerceteze căile simplificării mijloacelor de expresie atît de complexe și greu accesibile ale artei moderne. Orff a ajuns astfel la concluzia că o reîmprospătare a expresiei muzicale trebuie căutată în tezaurul cîntecului popular și anume în ritmul acestuia. Prin simplitatea și pregnanța lui, ritmul de esență folclorică ar putea reorganiza construcția exagerat de complicată a melodiei, așa cum se întîlnește în arta modernă, după cum ar putea reduce convenabil armonia încărcată, greoaie așa cum o cristalizaseră romanticii.

Convins că reforma de simplificare și limpezire a muzicii trebuie aplicată în special în domeniul teatrului, Carl Orff a prelucrat în acest timp cîteva opere din Renașterea italiană și anume aparținînd lui Claudio Monteverdi. Din acestea, prelucrarea operei „Orpheo" a fost revizuită succesiv de trei ori.

În același gen avea să se manifeste, de asemenea, creația sa originală inaugurată în 1936 prin cantata scenică „Carmina burana", continuată apoi prin opera „Luna" (1938), „Femeia înțeleaptă" (1942) „Catuli carmina" (1943), „Femeia din Bernau" (1947), „Antigona" reprezentată la Festivalul Muzical de la Salzburg în 1949 ș.a.

Ultimele două lucrări amintite se deosebesc fiecare în ce privește realizarea, în timp ce primele patru păstrează trăsături oarecum comune. Astfel, Antigona, în care este folosit un libret tradus după Sophocle, reprezintă reînsuflețirea principiului teatrului antic al unității dintre dramă, muzică și dans. În ce privește muzica, ea evocă atmosfera antică printr-un recitativ psalmodic întretăiat de melisme, și printr-un acompaniament orchestral ce stilizează factura primitivă a combinației de suflători și percuție. Lucrarea „Femeia din Bernau" este construită în formă de baladă, folosind și actori și cîntăreți, aceștia din urmă simbolizînd corul din tragedia antică.

Scrisă între 1935—1936, Carmina burana a fost reprezentată în premieră un an mai tîrziu la Frankfurt pe Main. Faima pe care a știrnit-o a fost atît de răsunătoare încît de două decenii ea face parte din repertoriul celor mai de seamă teatre sau ansambluri din lume.

Am ascultat lucrarea pentru prima dată la 31 mai 1956 în sala Smetana din Praga, în interpretarea corului și orchestrei Radiodifuziunii dragheze sub conducerea dirijorului german Frantz Konvitschny. Cu toate că nu se putea pătrunde prea adînc sensul cuvintelor, prin claritatea și pregnanța expresiei muzicale, lucrarea a produs o puternică impresie.

Carmina burana se bazează pe versurile unor poeme laice din secolul al XIII-lea, scrise în latină, franceză și germană, extrase dintr-un manuscris aflat la Mănăstirea Sf. Benedict din Bavaria de Sud, azi intrat în posesia bibliotecii de stat din München. Versurile proslăvesc natura, frumusețea umană, petrecerea, dansul și dragostea.

Lucrarea este construită în trei părți clar conturate. În introducere, corul mixt acompaniat de orchestră într-un ritm persistent, sacadat cînd discret, cînd strălucitor ca un murmur tainic, expune o melodie largă, de forță, clădită îndeosebi pe motivul a două sunete repetate în felul unor intonații arhaice pline de farmec. Acest număr intitulat „O, fortuna" apare ca o odă către fericire. Meșteșugul tratării corale se remarcă încă de pe acum prin împletitura armonică temerar de simplă, aproape în unison, ici-colo punctată de disonanțe. Fraza melodică, clară, simetrică, este colorată de contrastul permanent al nuanțelor de forte și piano.

Partea I-a intitulată „Veris leta facies" conține zece numere a căror idee centrală o constituie elogiul primăverii. Primul număr este încredințat corului mic care cîntă în unison alternînd cu vocile grave și cele înalte, o melodie cu intonații aproape rudimentare, amintind cîntecul pentatonic. Orchestra susține din cînd în cînd melodia cu cadențe modale evocînd o atmosferă campestră, rustică. Sînt lăudate divinități ca Phoebus și Zephir ce simbolizează poezia și farmecul naturii.

Partea a doua a cantatei intitulată „In Taberna" (în cîrciumă), are ca idee generală glorificarea lui Bachus, zeul vinului. Caracterul părții vocale și orchestrale se schimbă brusc. În locul formelor precedente clare, melodioase, întîlnim aci un recitativ monoton cu izbucniri de patetism la vocea de bariton, un cîntec languros al tenorului, ca o melopee straniu ritmată și colorată cromatic, adesea în poziție sensibilă față de armonia orchestrei. Ultima secțiune a acestei părți este o baccanală precipitată a corului, pe cuvinte de chef desmățat. Ea se petrece într-o ritmică trepidantă și cu repetarea obstinată a unui interval nemelodios de nonă. Orchestra încheie tabloul zgomotos, scînteietor asemenea unor strigăte dezlănțuite.

Partea finală a cantatei intitulată Amor volat undique, prin tema centrală a dragostei și prin factura muzicală, aduce un puternic contrast față de cea mijlocie. Ea are ca substrat adorația către Venus, ce simbolizează însăși frumusețea omului.

În penultimul număr al finalului, corul și orchestra în sonorități de orgă înalță o odă către Venus, întruchiparea frumuseții. Cantata se încheie impetuos prin revenirea aidoma a primului număr al introducerii „O, Fortuna", în acest fel, finalul capătă oarecum sensul unei imagini răsfrînte în oglindă a primei părți. Față de lirismul luminos al părții I-a, și finalului, partea mijlocie se detașează prin caracterul ei tenebros, răscolitor, amintind de cîntecele vaganților medievali.

Din punct de vedere dinamic, lucrarea vădește o intensitate crescîndă realizată simultan prin mijloace ritmice, armonice și orchestrale. În genere este folosită o armonie cu bază tonală clasică, uneori cu asperități acordice incidentale de puternic efect dinamic. Contra-punctul, dezvoltarea tematică lipsește cu desăvîrșire, ceea ce se explică prin tendința compozitorului de reîntoarcere către formele vocale de maximă simplitate, proprii muzicii populare. Această concepție se întrezărește și în sfera de intonații împrumutate cîntecului gregorian sau muzicii laice medievale. Orchestra de factură modernă în care predomină grupul instrumentelor de percuție, deși se rezumă în genere la acompaniament, îndeplinește un puternic rol coloristic, plastic îndeosebi prin scoaterea în evidență a ritmului. Succesul acestei cantate a lui Orff constă în folosirea armonioasă a procedeelor sale simplificatoare, evitînd în acest sens excesele vizibile în alte lucrări și care au dăunat la rîndul lor expresiei muzicale în acestea din urmă. În unele versiuni, cantata se reprezintă cu mimică și dans, ca de pildă în versiunea teatrului „La Monnaie" din Bruxelles.

Desigur, resuscitarea unor imagini din viața arhaică cu un limbaj ce-și trage rădăcinile din folclorul străvechi tratat însă în spiritul veacului nostru reprezintă un drum aparte, cu aspectul pozitiv al sprijinirii pe izvorul artei populare, al unui conținut expresiv optimist, dar și cu aspectul riscant al cultivării insistente a elementelor de primitivism, aspect care în alte lucrări ale lui Orff este împins la exces, îngustînd astfel orizontul artei sale. De aceea, creația sa apare singulară în viața muzicală occidentală, atît de bîntuită de contradicții.

Interpretarea dată „Carminei burana" de către orchestra simfonică și corul Filarmonicii de Stat „George Enescu" (dirijorul corului Vasile Pîntea, corepetitor Iosef Prunner) cu concursul corului de copii al Pa-

latului Pionierilor dirijat de Stelian Olaru, a fost cu totul remarcabilă. Vădind o perfectă stăpînire a partiturii, pe care a redat-o cu fantezie și bun gust, Nicolae Boboc a condus în mod armonios amplul aparat interpretativ în care am distins și un sextet vocal alcătuit din membri ai corului filarmonicii (St. Pruteanu, C. Breasna, C. Ciurumelescu, I. Samoil, M. Rintzlez și W. Harfanes). Un nivel interpretativ ales au vădit soliștii : soprana Emilia Petrescu care prin exuberanța și culoarea interpretării și-a îmbogățit stilul său caracteristic de cameră, Pantelimon Frunză care a executat cu succes dificilul rol al tenorului și Nicolae Gafton care a impresionat printr-o voce de bariton viu colorată, adecvată în genere rolului său în această lucrare. În ansamblu, interpretarea cantatei, deși dovedea încă trebuința finisării unor momente, a constituit un succes în îmbogățirea repertoriului nostru cu lucrări ale repertoriului contemporan.

V. TOMESCU

DIN ȚARĂ

Cluj

Au trecut zece ani de cînd, prin grija Partidului și Guvernului a luat ființă Opera Maghiară din Cluj, satisfăcînd astfel vechiul vis al populației minoritare de a putea gusta literatura de operă în limba maternă. Cu acest prilej s-a prezentat într-o montare jubiliară singspielul „Háry Janos" de Zoltan Kódály, în regia directorului Operei maghiare Szinberger Sándor și sub conducerea muzicală a lui Rónai. Această piesă s-a bucurat de succes. În rolurile principale s-a distins Sass László (Háry János), László Éva (Örzse), Bereszky Magda (Împărăteasa), Andrási Márton (Napoleon), Albert Anna Maria (Maria Luiza), Szanati József (Marci) și Horváth Béla (Ebelastin).

Pe primul plan al vieții de concert trebuie amintite concertele orchestrei Filarmonice de Stat. Demián Vilmos a programat lucrări de Mozart, Beethoven, L. Feldman ș. a. precum și Concertul pentru flaut de Bocherini, în primă audiție pe țară, avînd ca solist pe Dumitru Pop. Cadențele au fost compuse de Sigismund Toduță. Un concert reușit a fost cel condus de V. S. Jianu, cu lucrări de Filip Lazăr (Concerto grosso), Respighi (Păsările), Beethoven (Leonora III). Solistă a fost violonista poloneză Wanda Wilkomirska cu Concertul de Brahms. Maestrul A. Ciolan a susținut un program Schubert cu ocazia împlinirii a 130 de ani de la moartea compozitorului, programînd Suita de balet „Curtea veche" de M. Jora, „Simfonia neterminată" și a VII-a precum și Fantezia „Wanderer" de Schubert, solistă pianista Elvira Loebe. Dirijorul din Oradea, Erich Bergel a prezentat Simfonia I de S. Toduță și o uvertură de Glück. Ca soliști au participat Magda Ianculescu (arii de Mozart) și violonistul Ruha Ștefan (Concertul pentru vioară de Mendelssohn-Bartholdy).

S-a bucurat de un deosebit succes concertul festiv dat în cinstea celei de a 11-a aniversări a proclamării Republicii Populare Romîne. Dirijorii au fost tineri absolvenți ai clasei maestrului Antonin Ciolan : A. Munteanu (M. Socor „Cîntarea Romîniei" și uvertura „Freischütz" de Weber) și T. Schwager (Simfonia a IV-a de Beethoven).

Dintre recitaluri amintim o serată de lieduri de Schubert dată de X. Lengyel acompaniată de Rónai Antal, precum și un recital de arii Haydn-Mozart dat de Török Emma, acompaniată de G. Maczalik. La același concert Balogh Ferenc și Tulogdy Sarolta au cîntat o sonată pentru vioară și pian de Mozart. Producția prezentată într-un stil adecvat de către Török Emma (soprană) și Balogh Ferenc (vioară) a fost primită cu căldură.

Cu multă simpatie au fost primite liedurile de Zeno Vancea și Eisikovits Mihály, cîntate foarte frumos de Emilia Petrescu, Silvia Soltischi și Albert Anna Maria, acompaniate la pian de Ferdinand Weiss.

ȘT. LAKATOȘ

Sibiu

În concertele filarmonice dirijate de Henry Selbing, Ion Voicu s-a bucurat de o primire deosebit de călduroasă din partea publicului. În concertul I de Paganini, solistul a arătat stăpînirea posibilităților tehnice, excelînd în ample cantilene. În partea a doua o concertului de Prokofiev, intensitatea expresivă ni s-a părut însă întrucîtva în dezacord cu caracterul mai reținut al acestei părți. Cunoscutele „Zigeunerweisen" (arii lăutărești) de Pablo Sarasate, întrucîtva sub nivelul artistic al concertului, au impresionat prin excelenta lor redare din partea solistului.

Violonistul sibian Alfred Salmen a interpretat celebrul concert pentru vioară în la de Bach cu o nobilă reticență și într-un stil impecabil. S-a remarcat însă o oarecare lipsă de temperament muzical, concepția solistului fiind prea cerebrală.

Din repertoriul simfonic clasic s-a cîntat „Neterminata" de Schubert și, cu un elan deosebit simfonia „Haffner" de Mozart. Doar menuetul mi s-a părut prea gros și marțial, părțile unghiulare însă reușite, energice, cu un ușor elan romantic, nestingherind însă conturul stilistic al simfoniei. Muzica clasică cehă bucurîndu-se de o popularizare deosebită din partea filarmonicii sibiene a fost reprezentată prin evocatorul poem simfonic „Vltava" de Smetana și prin simfonia în sol major de Dvorak, interpretate cu simțire și claritate. Din suita a II-a în stil vechi de Anatol Vieru, meșteșugită dar puțin academică, s-au cîntat doar „menuetul" și „sarabanda", ceea ce ne-a făcut să regretăm că nu auzim aproape niciodată o suită simfonică în întregime. „Poemul" pentru orchestră de Doru Popovici, nu a constituit o îmbogățire reală a repertoriului contemporan, nefiind prea caracteristic nici pentru autorul însuși. Cu mult mai reușite au fost trei piese pentru orchestră de coarde de Constantin Silvestri, înscrise în programul concertului dirijat de dirijorul clujean Hary Bela. Evitînd pitorescul prea la îndemînă al materialului tematic și clișeul compartimentării lui, compozitorul ajunge la o prelucrare simfonică de tensiune largă. Tratarea materialului folcloric a căpătat, la Silvestri, o notă distinct personală. Limbajul armonic viu și expresiv se evidențiază mai ales în piesa a doua.

Concertul în mi de Chopin a fost interpretat de Isac Ciuraru. A reușit fără îndoială să realizeze o creație pianistică remarcabilă, meditată, cu toate că nu a apărut încă peste tot echilibrată. Hary Bela ne-a prezentat în cadrul aceluiași program Simfonia a IV-a de Schumann. E un dirijor cu multă forță sugestivă și cu temperament, știind să scoată din aparatul orchestral un maximum de însuflețire și de căldură.

W. AICHELBURG

Turneul maestrului George Georgescu

Solicitînd maestrului George Georgescu unele amănunte în legătură cu turneul său de concerte din Italia și R. Cehoslovacă, eminentul muzician a binevoit să ne relateze cele ce urmează :

„Am dirijat Orchestra mare a Academiei „Santa Cecilia" de la Roma — formație simfonică de primul ordin.

Din cele zece programe pe care le-am oferit cu anticipație, a fost ales cel ce cuprindea Rapsodia a II-a de George Enescu, Simfonia a IV-a de Schumann, și „O viață de erou" de Richard Strauss. Am putut aprecia cu acest prilej disciplina exemplară a formației, tehnicitatea înaltă a fiecărui instrumentist în parte, cît și calitatea superioară a execuției de ansamblu.

S-a cîntat cu mult elan, cu o participare activă din partea tuturor iar publicul s-a manifestat cu multă căldură.

Cel de-al doilea concert l-am dat cu orchestra simfonică a Radio Televiziunii Italiene „R.A.I." în sala cunoscută sub numele de „Anditorium Porum Italica". Și aci concertele sînt publice dar numai cu invitații.

Programul concertului a cuprins două lucrări solicitate de direcția muzicală : Simfonia a II-a „cu clopote" de Haciaturian și „Ucenicul vrăjitor" de Dukas. Deși Simfonia de Haciaturian se executa în primă audiție, orchestra, cu remarcabile însușiri de a desluși la prima citire orice sens al partiturii mi-a dat posibilitatea de a interpreta în condiții ireproșabile lucrarea numai după trei repetiții.

Simfonia de Haciaturian a stîrnit un viu interes fiind foarte bine primită de public. Această parte a concertului a fost televizată în întregime.

Un concert dat apoi cu orchestra Filarmonicii cehe în impozanta sală „Smetana" din Praga a însemnat nu numai un reînnoit contact cu valoroasa formație simfonică pragheză, de care mă leagă amintirea unora dintre cele mai rodnice colaborări artistice, dar și cu publicul cehoslovac atît de iubitor și cunoscător al muzicii ca și cu prietenii mei, dirijorii Karel Ancerl, Vaclav Smetacek, Karel Sejna.

Programul a cuprins, pe lîngă lucrări de Schumann și Strauss, Toccata de Silvestri. Scurta piesă a lui Const. Silvestri s-a bucurat de un succes mare pe lîngă public.

În legătură cu prezentarea muzicii românești peste hotare, aș dori să subliniez că este primită cu căldură și vădit interes. Dar voi face observația că executarea cam a acelorași lucrări românești de către dirijorii noștri peste hotare, impune cu necesitate o reîmprospătare a repertoriului — reîmprospătare pe care e de dorit să o facă, în primul rînd, compozitorii, cu noi creații valoroase, în domeniul muzicii simfonice.

J.-V. P.

Spicuim următoarele din presa italiană :

Activitatea muzicală mare și neîntreruptă a lui George Georgescu a asigurat persoanei și gestului acestui dirijor o forță convingătoare dar liniștită, o sobrietate și o fervoare intimă prin care comunică orchestrei elanul, siguranța și strălucirea atît de rar întîlnite.

...Cele trei sferturi de oră, durata operei lui Strauss, au trecut iute, dar intens, datorită lui Georgescu, care a insuflat muzicii ritm și căldură ce pulsau fără încetare într-un suflu plin, profund și viguros...

...Publicul l-a răsplătit cu multe și sincere aplauze pe excelentul șef de orchestră chemat și rechemat de multe ori la rampă.

e. v.

(L'unita)

Georgescu ne-a desfătat cu deosebire. El a știut să adîncească și să traducă limbajul compozitorului, a înțeles și a găsit un ton cu desăvîrșire original pentru sarcasmul straussian...

Fiecărui episod al superbului poem, Georgescu i-a dat strălucirea sonoră și expresivitatea adecvată. Aplauzele pe care publicul i le-a dăruit au fost mai mult de cît meritate.

(Momento sera)

Prezența la Roma a lui George Georgescu pe podiumul orchestrei Santa Cecilia este un eveniment de relief. Georgescu reînvie tradiția marilor dirijori de muzică simfonică. Autenticitatea — exigență de prim ordin a marelui interpret — sonoritatea de nezdruncinat, claritatea și logica — baza oricărei expresii, iată căile prin care el ajunge la cea mai adîncă expresie a muzicii. În toate acestea Georgescu este un clasic al bagheței.

...Ambele execuții au fost ascultate cu deplină participare și îndelung aplaudate de public.

N. P.

(Il Paese)

Concertul lui George Georgescu la auditorium a fost caracterizat printr-o ținută aleasă și un ton de extremă seriozitate.

Dirijorul a reușit să creeze o linie generală unitară cu toată diversitatea programului, pentru că s-a slujit de un stil potrivit limbajului în căutarea delicateței interioare a fiecărei opere...

...Georgescu a condus cu măsură și echilibru, cu extremă suplețe, cu un gest lipsit de orice retorică inutilă și dăunătoare...

G. Sciacca

(Il Quotidiano)

Revenirea la pupitru a lui George Georgescu a fost foarte sărbătorită. Acest dirijor aparţine celei mai alese categorii de interpreţi din vechea şi marea şcoală ; un muzician de adîncă sensibilitate, de pregătire serioasă, cu un suflet deschis şi afabil, un romantic în sensul cel mai înalt al cuvîntului, Georgescu ne-a călăuzit, ca un poet adevărat, în lumea de vis a lui Schumann şi Strauss...

...a creat un climat de romantism pur şi de neo-romantism...

C. A.

(Il Globo)

Georgescu are o faimă mare şi este un mare dirijor. Gestul său sobru dar vibrant, precis şi extrem aparţine celei mai pure tradiţii muzicale : arta de a concentra de la bun început forţa expresivă a interpretului, de a o transmite apoi orchestrei cu o vie putere interioară — nu cu mijloace exterioare — mereu prezentă, activă, vigilentă şi emoţionantă. Felul acesta de a dirija — mai bine zis de a capta forţa şi timbrele orchestrei — înseamnă o superioară, o nobilă şi deplină artă de interpretare...

Fantezia aprinsă şi limbajul pasionat al lui Schumann au găsit în Georgescu un interpret în afară de comun. De mult n-am mai ascultat un Schumann atît de viu, de pasionat, de spontan şi emoţionant.

Aplauzele au fost unanime şi puternice iar Georgescu a culeş un nou succes la concertele Academiei Santa Cecilia la care ia parte de ani de zile, reînnoind fericita întîlnire cu publicul italian.

(Giornale D'Italia)

Ecouri ale Festivalului „George Enescu"

Festivalul Internaţional „George Enescu" s-a bucurat şi continuă să se bucure de un frumos ecou peste hotare. Trimisul special al ziarului „l'Humanité", George Leon a scris mai multe articole despre acest eveniment. Într-o dare de seamă apărută în luna octombrie el a apreciat astfel importanţa Festivalului. :

„Festivalul şi Concursul Enescu au constituit evenimentul cel mai important al începutului de sezon muzical european, situînd muzica la locul ei adevărat în concertul relaţiilor culturale între naţiuni". Criticul francez aminteşte că Festivalul a prilejuit cunoaşterea evoluţiei muzicii româneşti contemporane şi se ocupă de compozitorii noştri : „Ei au asimilat aportul unei culturi de multe secole răspunzînd exigenţei imperative a oricărei arte muzicale de expresie naţională (populară). Această exigenţă înţeleasă prima dată în secolul nostru de Béla Bartók, Enescu a respectat-o la rîndul său. Ca şi ei, Jora, Constantinescu şi alţi compozitori mai tineri s-au hrănit din tradiţia poporului, au atins nivelul unei creaţii de valoare în care se recunoaşte în mod infailibil conştiinţa unui popor.

Iată şi concluziile articolului :

„Interesul cu care a fost înconjurat Festivalul Enescu a fost pe deplin justificat. El a cucerit dintr-o dată o strălucire universală. La Bucureşti, timp de trei săptămîni, cei mai mari virtuozi din lume au servit muzica şi prietenia cu pasiune : Oistrach, Menuhin, Monique Haas, Iacov Zak, Andrei Gertler şi mulţi alţi".

*

Unul dintre cele mai de seamă ecouri îl aflăm în darea de seamă, foarte detaliată, apărută în numărul din noiembrie al revistei engleze „Music and Musicians", scrisă de redactorul său şef, *Evan Senior*. Din introducere cităm următoarele :

„Aştepţi primul festival, firesc, ca un subiect ce poate fi criticat. Sînt atîtea lucruri ce pot fi făcute greşit ! Dar primul lucru care m-a izbit a fost acela că Festivalul de la Bucureşti nu semăna cu o primă încercare ci cu o muncă bine pusă la punct. A mers totul pur şi simplu ca un ceasornic."

În legătură cu activitatea dirijorală a lui John Barbirolli la Bucureşti contribuţia orchestrei este subliniată cu următoarele cuvinte :

„A fost clar, de la prima măsură a uverturei „Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg", că orchestra Filarmonicii de Stat „George Enescu" este într-adevăr comparabilă cu cele mai bune din Europa. Au fost momente cînd instrumentele de coarde au sunat puţin slab, dar cele de suflat şi percuţie au fost superbe.

Şi apoi mi-am pus întrebarea : vor reuşi oare cu Vaughan Williams în Tallis Fantasia care are un accent atît de englezesc ? Ei au prins însă spiritul lui în mod perfect".

Şi rulînd mai departe filmul Festivalului, Evan Senior se opreşte cu subtitlul „Un excelent tînăr dirijor" la numele lui Mircea Basarab :

„Personalitatea sa muzicală şi chipul în care stăpîneşte orchestra Filarmonicii de Stat au fost evidente de la primul tact al primei bucăţi din program, Concertul pentru instrumente de coarde alcătuit din trei părţi, de compozitorul romîn Paul Constantinescu. El a sudat pe membrii orchestrei într-o unitate cum rar poate fi auzită la o compoziţie de acest gen. Apoi a pus tot focul şi tot elanul posibil în Prokofiev, iar la sfîrşitul concertului a realizat o interpretare excelentă a simfoniei „Liturgica" de Honegger, cum aş dori să ascult totdeauna. A fost o demonstraţie a vitalităţii conducerii lui Basarab care trebuie să fie invitat cu prima ocazie la Londra".

Cunoscutul critic din Londra şi-a format părerea sa despre tot ce a ascultat la Bucureşti. Iată ceva mai departe un pasaj caracteristic din articolul său :

„Silvestri, pe care îl cunoaştem aşa de bine, a condus orchestra care a acompaniat pe Arrau în interpretarea Concertului nr. 2 de Brahms. S-a părut că Arrau a pus şi de data aceasta un accent prea tare asupra părţii de pian, făc'nd din ea mai mult o exhibiţie de virtuozitate decît o aprofundare a conţinutului.

Silvestri a reuşit să introducă în orchestra simfonică a Radiodifuziunii aceleaşi calităţi pline de culori, pe care obişnuia el să le scoată ca prin farmec de la membrii orchestrei noastre. (N. R. : aluzie la marele succes al maestrului Constantin Silvestri în Anglia)."

Sfîrşitul articolului este consacrat impresiilor cele mai adînci ale autorului :

„Dirijorul celui de al doilea concert al lui Menuhin a fost decanul (71 de ani) lumii muzicale din Romînia, George Georgescu, o forţă muzicală care, trebuie recunoscut, aparţine domeniului clasic. Georgescu se pare a condus pînă acum în toate celelalte ţări din lume cu excepţia Angliei — ar fi timpul acum să vină şi la noi. El exercită un control excelent asupra orchestrei. Conducînd Filarmonica de Stat avînd ca solist pe Menuhin a realizat o execuţie caldă şi satisfăcătoare a Concertului de Brahms. Dar a dovedit că stăpîneşte minunat şi lucrările moderne — Simfonia nr. 2 a lui Haciaturian. George Georgescu ne-a redat apoi întreg sensul ritmic şi claritatea Preludiului şi Toccatei pentru orchestră de Silvestri..." Şi după ce descrie interpretarea Dublului Concert de vioară al lui Bach

cîntat de Oistrach și Menuhin, articolul din „Music and Musicians" încheie astfel :

„La sfîrșit, auditorii au fost pur și simplu vrăjiți — și pe bună dreptate. O asemenea împerechere de soliști este rară în lumea muzicii. Oistrah și Menuhin au repetat interpretarea în luna trecută la Paris. Dar la București a existat o atmosferă de festival în jurul ei, aerul improvizației, deși cei doi interpreți au repetat bineînțeles, cu multă grijă în dimineața zilei de concert iar Georgescu a modelat forma acestei opere atît de frumos ! Rezultanta a fost superbă".

La sfîrșitul lunii octombrie 1958 a apărut în „La Opinion" ziar de dimineață din Pueblo-Mexic, două articole privind personalitatea lui George Enescu și însemnătatea Festivalului Concursului Internațional ținut în toamna anului trecut în memoria sa.

Articolele se datoresc criticului mexican Nicolas Sanchez Osario.

Sub semnătura criticului Sèrge Berthoumieux, a apărut în „Le courrier du disque microsillon" din 6 februarie a.c. următoarele aprecieri despre *Simfonia de cameră* op. 33 pentru 12 instrumente și *Dixtuorul* în re major op. 14 pentru instrumente de suflat — dirijate de Const. Silvestri (30/33) (A) V.S.M. TALP 508 (A—1) :

„George Enescu face parte dintre acei muzicieni a căror operă creatoare a avut de suferit de pe urma renumelui interpretului. Și totuși el ținea să declare, celor intimi, căci era pe cît de modest, pe atît de scrupulos, că rațiunea sa de a fi era creația muzicală în vreme ce virtuozitatea sa, doar un meșteșug. Pentru a înțelege bine aceste două fațete trebuie știut că ele se situează la cele două extreme ale carierei (Dixtuorul datează din 1906 în timp ce simfonia este ultima sa compoziție) iar, de altă parte, că a avut ca maeștri pe Massenet, Fauré, Gedalge. Dixtuorul denotă o personalitate afirmată la Enescu, cu toată influența simțitoare a maeștrilor săi, îndeosebi a lui Fauré.

Simfonia, dimpotrivă, este de un puternic interes, din toate punctele de vedere. Gîndire elevată, exprimată cu concizie, stil elegant care rămîne clasic, deși atinge atonalismul. Cele patru mișcări răspund formei ciclice. Sînt două pagini, din creația sa care trebuie ascultate din nou, pentru pătrunderea tuturor intențiilor și înțelegerea a ceea ce era George Enescu : un mare compozitor. Interpretarea este solidă și bine pusă la punct".

*

Societatea artiștilor scandinavi în colaborare cu Asociația de prietenie danezo-română a organizat la Copenhaga un concert consacrat operei lui George Enescu. Concertul a avut loc la 4 decembrie 1958, în sala mică de la „Odd-Fellow Palacets" și a avut următorul program : „Variațiuni pentru 2 piane, pe o temă originală", op. 5, executate de Olie Willumsen și Egon Christiansen ; Karen Weeke a cîntat melodiile „Estrenne à Anne", „Aux demoyselles paresseuses d'écrire", „Soupir" și „Changeons propos", acompaniată la pian de E. Christiansen ; pianistul Erling Helmer Petersen a interpretat Suita în re major, op. 10, iar pianistul Ole Willumsen și violonistul Ejvid Sand Kjeldsen, fost elev al lui Enescu, au interpretat Sonata Nr. 3, în caracter popular românesc, pentru vioară și pian.

Prezentarea a fost făcută de Gunnar Heerup.

TURNEUL MAESTRULUI C. SILVESTRI

În nr. 1/1959 al revistei Sovetskaia Muzica a apărut, sub titlul „Seri ale dirijorilor străini" o amplă și foarte documentată cronică despre dirijorul Constantin Silvestri semnată de cunoscutul critic D. Rabinovici, din care extragem următoarele :

„Bogata fantezie artistică și temperamentul clocotitor, măreția concepției și priceperea de a adînci spiritul muzicii pe care o execută — iată care sînt calitățile remarcabile ale dirijorului român C. Silvestri.

De data aceasta Silvestri a realizat cel mai mare succes în „Seherazada" și cu splendida uvertură la opera „Colas Breugnon" de D. Kabalevski. Suita lui Rimski Korsakov a răsunat cu o strălucire rar întîlnită și cu o pregnantă expresivitate plastică, chiar picturală. Dirijorul tratează „Seherazada" foarte liber. El nu se teme de îndrăznețe schimbări ritmice (de pildă, neașteptatele meno mosso din prima parte), sau de sublinierea timbrelor, care ar părea de ordin secundar (sunetul marcat la percuții din epizodul median al primei părți). Totuși, în interpretarea lui Silvestri, aceste libertăți nu se ivesc ca urmare a întîmplării în execuție ci sînt dictate de felul lui de a pătrunde materialul muzical. Ele nu sînt convingătoare întotdeauna, dar în ele se simte încrederea dirijorului în dreptatea artistică pe care o are.

Silvestri a condus cu strălucire și emoție uvertura „Colas Breugnon" — într-un ritm înnebunitor, uneori întrecînd chiar posibilitățile reale ale orchestrei, cu o minunată ritmică, din plin reliefată și cu interesante contraste de sonorități.

Minunat au sunat „Variațiile și fuga" pe temă de Beethoven de Reger — o lucrare puțin cunoscută. Dirijorul a subliniat just apropierea acestei muzici de stilul lui Brahms.

În ceea ce privește Simfonia a VIII-a de D. Șostakovici criticul sovietic arată în esență că „Interpretarea lui Silvestri este îndreptată mai curînd spre desvăluirea frumuseților lirice ale Simfoniei și mai puțin spre relevarea întregii complexități a concepției ei etice".

Și mai departe : „Silvestri este autorul numeroaselor lucrări de cele mai diferite genuri. Lucrarea sa Preludiu și fuga, executate în a doua parte a programului, este scrisă cu talent, artă și măiestrie, în mod vădit însă ea nu are pretenția la o importanță și profunziune deosebite".

La 18 ianuarie a.c., Constantin Silvestri a triumfat — relatează — cronicarul Georges Leon în „L'Humanité" din 17.I.a.c. — la Champs-Elysées în fruntea orchestrei „Société des Concerts", conducînd Simfonia a IV-a de Dvorak, Concertul de Grieg — solist fiind José Iturbi — și „Preludiile" de Liszt.

„Atitudinea lui Constantin Silvestri față de muzică — arată între altele cronicarul — este aceea de respect față de capodoperele pe care le prezintă, de atenție față de adevărurile artei, ale textului muzical existent. Este pecetea adevăratei culturi. Ne-a dovedit-o cizelînd Simfonia a IV-a de Dvorak, aproape necunoscută în Franța, în adevărata ei lumină folclorică. Silvestri ne-a oferit, de asemenea, o extraordinară versiune a „Preludiilor" de Liszt. Totul s-a aflat la locul său și, am îndrăzni să spunem, „în costumul de epocă" — ceea ce trebuie să fie".

Autorul articolului mai arată că „unele noi discuri ale șefului de orchestră român au făcut senzație, ca de pildă Messa în do minor de Mozart".

Comentînd înregistrarea Concertului pentru pian și orchestră în do minor de Rachmaninov, făcută la Paris de dirijorul Const. Silvestri cu orchestra națională a Radioteleviziunii franceze, solist fiind Aldo Ciccolini, revista „Disques" din decembrie 1958 menționează că „Tehnica electrizantă a lui Ciccolini și stilul ultra romantic pe care Silvestri îl impune orchestrei fac realizarea lor imediat „grăitoare". Semnalăm că această versiune beneficiază, pe deasupra, de o „priză de sunet" superioară".

Pare să domnească de altfel un ușor dezechilibru între concepția șefului de orchestră și aceea a solistului : într-o sumă de pasaje stricta continuitate stilistică a acestuia contrastînd într-un mod singular cu tresăririle orchestrei. Grație vitalității ei această interpretare rămîne totuși atrăgătoare..."

*

Despre poemul „Manfred" de Ceaikovski înregistrat de către Const. Silvestri cu aceeași orchestră, comentatorul José B. scrie mai departe, următoarele : ...„Intunecat și fulgurant, străbătut de clamări și

scînteieri, poemul face în prima sa mişcare mai mult decît să ne cucereasc㠖 : ne taie respiraţia. Constantin Silvestri îşi confirmă aici calităţile sale de şef. Romantismul său este ardent. Se simte că el iubeşte această muzică sincer şi pînă la ultimele trei lovituri de tam-tam care marchează finalul, ne anulează facultatea critică.

ALTE MANIFESTĂRI

Cîntăreaţa Zenaida Pally a întreprins la începutul acestui an un turneu în R. P. Polonă şi R. P. F. Iugoslavă. Ea a cîntat la Varşovia şi Poznan în operele Carmen şi Aida cu un mare succes. Casa poloneză de discuri de la Varşovia a imprimat arii din operele Samson, Trubadurul şi Balul mascat interpretate de Zenaida Pally. Cîntăreaţa a apărut de asemenea într-un film de scurt metraj, turnat cu prilejul recepţiei date în cinstea sa, la Ambasada R. P. Romîne.

În Iugoslavia, Zenaida Pally a susţinut şapte spectacole, la Belgrad, Lubliana şi Scoplie. Manifestările cîntăreţei noastre s-au bucurat de toată preţuirea, atît în sălile de concert cît şi în articole de presă.

*

Livia Lizeanu, soprană de coloratură la Opera Romînă din Cluj este o artistă tînără şi promite. În Gilda a apărut drept ceea ce trebuie să fie : graţioasă, proaspătă, veselă, intrînd aproape inconştient în intriga dragostei şi asumîndu-şi foarte naiv sfîrşitul tragic. Tocmai această contradicţie dă tensiune personajului : tragedia apăsătoare care, în raport cu naivitatea ei, o găseşte complet nepregătită. Vocea cîntăreţei are o culoare frumoasă, are forţă ; agilitatea o serveşte şi chiar dacă nu este de bravură, este solidă, convingătoare în redarea poetică a muzicii.

*

Anul trecut a apărut în editura „Verlag Hermann Böhlaus NACHF/ Graz-Köln“ volumul „Bericht über den Internationalen Musik — wissenschaftlichen Kongress Wien Mozartjahr 1956 herausgegeben von Erich Schenk“ (Scrieri despre Congresul Internaţional de muzicologie din Viena Anul Mozart 1956 publicat de Erich Schenk“). Volumul, însumînd 804 pagini, cuprinde lista participanţilor la congres, cuvîntările introductive şi de salut ale reprezentanţilor din diferite ţări şi un mare număr de referate ştiinţifice în limba în care au fost prezentate la Congres.

Printre participanţii la Congres sînt menţionaţi George Breazul, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Marţian Negrea, Zeno Vancea, iar printre instituţiile muzicale reprezentate, Uniunea Compozitorilor din R.P.R.

Profesorul George Breazul a fost în timpul Congresului preşedinte al Secţiei de folclor muzical. El a rostit un cuvînt de salut în numele delegaţiei romîne, în care a subliniat contribuţia entuziastă cu care poporul nostru a cinstit împlinirea a două secole de la moartea marelui geniu al muzicii W. A. Mozart. Vorbitorul a amintit astfel, activitatea Comitetului „Pro Mozart“ din R.P.R., aniversarea oficială din 27 ianuarie 1956, concertele numeroase de pe întreg cuprinsul ţării, care au cuprins mase mari ale publicului.

În volum apare textul integral al referatelor prezentate de George Breazul „Zu Mozarts Zweihundertjahrfeier“ („La bicentenarul lui Mozart“ pp. 69—74 *) şi Zeno Vancea „Die sozialen Grundlagen der rumänischen Kunstmusik“ („Bazele sociale ale muzicii romîneşti“ pp. 647—652).

Volumul amintit reprezintă o remarcabilă contribuţie a muzicologiei contemporane la cinstirea şi adîncirea moştenirii mozartiene.

*

În numărul 2 din februarie 1958 al revistei „Musik und Gesellshaft“ din R.D.G. a apărut articolul „Die rumänische Musik von heute“ de Tudor Andrei.

*

Sub auspiciile comitetului „George Enescu“ din Viena a apărut în anul 1957 broşura „George Enescu“ de Zeno Vancea şi Tudor Andrei. Volumul cuprinde o seamă de articole ca : Dezvoltarea muzicii în Romînia“, „Muzica romînească în secolul al 19-lea“, „Importanţa şi contribuţia lui George Enescu la dezvoltarea muzicii romîneşti“, „Muzica romînească după Enescu“ şi „George Enescu, Opera şi viaţa“. Revista mai cuprinde un catalog cu lucrările lui George Enescu.

*

În numărul din mai-iunie 1957 al revistei pragheze „Ceskoslovensky Voyak“ a apărut articolul „Muzicile militare romîneşti şi Cehoslovacia“ (1930 — 1939) de Viorel Cosma.

*

În numărul din iunie 1958 al revistei „Musica d'Oggi“ Milano, (fosta revistă Ricordiana) a apărut articolul „La Settimana della Musica Romena“ (pp. 381—383) de Vasile Tomescu, despre Săptămîna muzicii romîneşti din decembrie 1957.

*

Între 15 noiembrie şi 5 decembrie 1957 au apărut sub semnătura lui J.-V. Pandelescu în cotidianul „Vecerni Praha“ două casete privind concertele date în R. Cehoslovacă de orchestra „Electrecord“ şi un foileton sub titlul „Malco zname“ (Ne cunoaştem puţin). În aceeaşi perioadă J.-V. Pandelescu a scris un articol apărut la Praga în Buletinul „Artia“ şi a făcut o cronică în limba franceză la postul de Radio Praga.

*

În numărul 103 (noiembrie 1958) al cunoscutei reviste pariziene de specialitate „Disques“, întîlnim numele dragi ale lui George Enescu, Dinu Lipatti, George Georgescu, Constantin Silvestri. Este încă o dovadă a prezenţei compozitorilor şi interpreţilor romîni în viaţa muzicală internaţională.

George Enescu este evocat în legătură cu apariţia pe un disc „La Voix de son Maître“ a Dixtuorului op. 14 şi a Simfoniei de Cameră, ambele dirijate de Constantin Silvestri. Ambele înregistrări sînt realizate în ţara noastră şi au fost editate în Franţa în cadrul convenţiei de schimb de benzi între casele de discuri „Pathé Marconi“ şi „Electrecord“. Apreciind cele două lucrări ca reprezentînd începutul (1906) şi sfîrşitul (1954) activităţii componistice a autorului, recenzentul francez subliniază originalitatea stilului şi grija pentru problemele de limbaj şi de scriitură instrumentală, care caracterizează creaţia enesciană. Cît priveşte interpretarea, se relevă omogenitatea, sensibilitatea, lirismul şi muzicalitatea ansamblului la „Dixtuor“ şi excelenta precizie instrumentală a soliştilor la „Simfonia de cameră“. Un cuvînt bun este adresat tehnicienilor romîni care au realizat captarea sunetului.

Tot pe baza aceleiaşi convenţii de schimb de benzi a apărut la Paris şi un album conţinînd două discuri micro „La Voix de son Maître“ cu Marea Messă în do minor de Mozart, în interpretarea Corului şi Orchestrei Simfonice a Radiodifuziunii Romîne dirijate de Constantin Silvestri şi a unui grup de solişti vocali compus din Emilia Petrescu-Cironeanu, Elena Cernei, Aurel Alexandrescu şi Alexandru Voinescu. Criticînd captarea sunetului pentru o excesivă accentuare a contrastelor de intensitate, recenzentul apreciază ţinuta elementelor orchestrale şi corale, ca şi omogenitatea cvartetului vocal (din care o remarcă îndeosebi pe

*) Conţinutul acestui referat, privitor la legăturile artei lui Mozart cu muzica noastră şi la promovarea creaţiei mozartiene în ţara noastră, este amplu dezvoltat în volumul „La bicentenarul lui Mozart“ de G. Breazul, Buc. 1957, Edit. Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Elena Cernei), făcînd unele rezerve în ce privește maniera de interpretare dirijorală a lui Mozart, pe care o consideră ca prezentînd o generozitate teatrală mai apropiată de Verdi, decît de maestrul de la Salzburg.

Numele lui Dinu Lipatti este citat în legătură cu apariția pe un disc „Columbia" a lucrării sale „Concertino în stil clasic", op. 3, în interpretarea pianistei Felicia Blumental, acompaniată de orchestra „Philarmonia" din Londra, dirijată de Rudolf Schwarz. Un suflu primăvăratec — se spune în recenzie — impulsionează această muzică a unui tînăr maestru, care nu avea să cunoască vara vieții.

George Georgescu semnează o nouă versiune a Simfoniei a 7-a de Beethoven — pe disc „Supraphon", cu Filarmonica Cehă —, semnalată în același număr al revistei. Sînt evidențiate în special „Scherzo-ul plin de vitalitate și de acuitate ritmică" și finalul „Debordînd de viață".

Ținînd seamă că Constantin Silvestri, Valentin Gheorghiu, Mîndru Catz, Zenaida Pally etc. au mai realizat recent noi imprimări în străinătate, seria discurilor cu interpreți romîni recenzate în reviste străine trebuie considerată ca fiind abia la începutul ei.

DIN TOATĂ LUMEA

Vaughan Williams

La 26 august 1958, muzica engleză a pierdut pe cel mai vîrstnic și unul din cei mai valoroși reprezentanți ai ei: Ralph Vaughan Williams. El a ajuns pînă la 86 de ani fără să părăsească o clipă ideea conducătoare a vieții și creației sale, aceea a perpetuării tradiției muzicale a poporului englez în genurile culte cele mai evoluate. În scurta lui autobiografie, Williams descrie „sentimentul de profundă rudenie" pe care l-a simțit cînd a ascultat pentru prima oară cuplete

populare englezești: „Mi se părea, fără să-mi dau seama, că aceste rezonanțe îmi sînt familiare de cînd lumea". Și muzicianul ajunge la următoarea concluzie: „dacă un compozitor poate să compună muzică frumoasă pe temeiul creației populare de cîntece și nu utilizează acest nesecat izvor de frumusețe, el își trădează arta."

Născut la Down Ampney, Gloucestershire, la 22 octombrie 1872, Vaughan Williams a înțeles, după ce a obținut toate diplomele învățămîntului muzical englez, că adevăratul limbaj al artei sale trebuie să și-l afle pe alte căi. În 1904 el devine membru în „Folk-Song Society" și cîntecele sale scrise în acest timp încep să arate influențele modale și ritmice limpezi ale cîntecului popular. În excursiile îndelungi pentru căutarea la sursă a melodiilor folclorice, Williams trăiește la țară și între oamenii din popor. Rezultatele s-au cristalizat în cele trei „Rapsodii Norfolk" și schița Orchestrală „In the Fen Country" care inaugurează, în creația lui simfonică, lunga serie a lucrărilor izvorîte direct din contactul cu natura și oamenii simpli ai țării sale; totodată, el se eliberează de sub înrîurirea exclusivă a post-romantismului german și își îndreaptă eforturile spre făurirea unei școli naționale engleze.

Activitatea lui Williams pe această linie a fost multilaterală. El devine sufletul festivalurilor corale de la Leeds, Leith Hill, Gloucester, Worchester, Hereford, care prilejuiesc audierea multor lucrări corale scrise în spiritul tradițiilor populare englezești. Paralel, el inaugurează prin „A London Symphony" seria celor opt simfonii ale sale, create de-a lungul a jumătate de veac și considerate unanim drept cea mai fidelă întruchipare în limbaj simfonic a sufletului poporului englez. Concludentă pentru orientarea sa hotărîtă către muzica programatică este adevărata profesie de credință publicată de Williams încă în 1913 într-o revistă studențească: „Nu avem noi oare în jurul nostru forme de expresie muzicale pe care le putem lua și purifica pentru a le ridica la nivelul unei arte mari? De exemplu cîntecul corului la un teatru de varieteu intonînd o melodie populară, dansul copiilor în sunetele unei flașnete, corul de la Catedrala St. Paul sau de la festivalurile corale populare, locuitorii din Wales care cîntă unul din imnurile lor cînd marchează un gol la un meci internațional de fot-bal, strigătul unui vînzător de stradă, fete din uzine cîntînd arii sentimentale... Oare toate acestea n-au nimic să ne spună?"

Lui Williams toate acestea au avut multe să-i spună, și peisajul sonor familiar oricărui englez poate fi regăsit în mai toate lucrările sale, atît în cele simfonice cît și în cele de operă — („Hugh Vizitiul", „Sir John îndrăgostit", „Ciobanii din munții încîntători", etc.).

Simplu și curajos în opinii pînă la sfîrșitul vieții, Ralph Vaughan Williams a ilustrat prin creația și activitatea sa adevărul exprimat în propria carte despre „Muzica națională" că valoarea muzicii mondiale este determinată de bogăția culturilor naționale diferite care o formează.

În vălmășagul curentelor moderniste care-și disputâ favorurile compozitorilor apuseni, Williams a fost un pilon al unei arte muzicale cu multe elemente realiste, purtătoare a unui cald mesaj de umanitate.

A. HOFFMAN

Anul Chopin

În 1960 se împlinesc 150 de ani de la nașterea lui Frederic Chopin. Comemorarea marelui compozitor se va face atît în R. P. Polonă cît și în alte țări, prin nenumărate manifestări de importanță mondială.

În cadrul acestui „An chopinian", în R.P. Polonă vor avea loc între 22 februarie și 17 octombrie 1960 : Al VI-lea Concurs internațional de pian „Frederic Chopin" ; primul Congres internațional de muzicologie consacrat operei lui Chopin ; un Concurs internațional pentru o lucrare de muzicologie privind opera lui Chopin ; un concurs internațional de compoziție pentru opera „Omagiul lui Chopin" ; un concurs internațional de afiș Chopin ; o expoziție internațională de discuri cu înregistrări Chopin ; o ediție pe discuri a „Operelor complete" ale lui Chopin, executate de virtuoși polonezi ; o ediție de albume de discuri cu înregistrarea operelor lui Chopin executate de laureații celor cinci precedente concursuri internaționale de pian Frederic Chopin ; o ediție critică națională a operelor complete ale lui Chopin, primul volum urmînd să apară în 1960 ; o ediție „vie" a operelor lui Chopin, alcătuită din concertele date în Polonia și în străinătate de artiști polonezi; expoziții Chopin organizate în Polonia și în străinătate ; publicarea unui catalog al operelor lui Frederic Chopin; al XV-lea Festival Chopin la Duszniki-Zdroj.

Concursul este deschis pianiștilor din toate țările și care au între 16 și 30 de ani, adică s-au născut între 22 februarie 1930 și 22 februarie 1944. Concursul se va desfășura în trei etape. În afară de șase premii și șase distincții acordate celor mai buni candidați, juriul concursului va mai atribui și două premii speciale pentru cea mai bună interpretare a mazurcelor (premiu fondat de Radiodifuziunea Polonă) și al Polonezelor (premiu fondat de Societatea Frederic Chopin din Varșovia).

Cele mai bune lucrări de muzicologie vor fi publicate în Polonia, iar studiile mai scurte vor apare în „Roeznik Chopunowski" („Analele Chopin"), editate de Societatea Frederic Chopin.

Lucrările vor trebui să fie inedite și redactate într-una din următoarele trei limbi : germană, engleză, franceză. Ele trebuie să fie adresate, pînă la 1 iulie 1959, Biroului comitetului „Anul Chopin 1960", secția de muzicologie, Societatea Frederic Chopin, Varșovia, ul. Okolnik 1, Zanek Ostrogskich.

Pînă acum și-au anunțat participarea la Congres 81 de oameni de știință din 21 de țări, iar secției muzicale a comitetului de organizare a „Anului Chopin 1960" îi sînt cunoscute titlurile a 40 de rapoarte. Se prevede că la Congres vor participa aproximativ 150 de muzicologi.

„Anul Chopin 1960" va fi cu adevărat expresia dragostei și prețuirii pe care întreaga omenire le are pentru marele compozitor polon.

P. B. M.

ȘTIRI MUZICALE

Între 3 și 13 decembrie 1958 a avut loc la Moscova cea de a treia Plenară Unională a Conducerii Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S., dedicată creației tinerilor compozitori. În cadrul concertelor Plenarei au fost interpretate peste 100 de lucrări de diferite genuri. O serie de lucrări au fost audiate în înregistrări pe bandă de magnetofon și discuri.

Trecerea în revistă a creației tinerilor compozitori a trezit un mare interes din partea publicului. La discuțiile și concluziile Plenarei — care au durat trei zile — au luat cuvîntul peste 40 de oratori. Dezbaterile au fost deschise de O. Taktakișvili, secretar al Uniunii Compozitorilor

*

La 14 februarie a avut loc în sala Teatrului Mare din Moscova deschiderea festivă a Decadei literaturii și artei din R.S.S. Uzbecă. În cadrul acestei festivități Teatrul de operă și balet „Alșer Navoi" a prezentat patru spectacole de operă — „Dilarm" de M. Așrafi, „Ulugbek" de A. Kozlovski, „Zeinab și Oman" de T. Sadîkov, I. Rdjabi, D. Zakirov și B. Zeidman, opera comică „Poznele lui Maisara" de S. Iudakov pe motive din piesa de Hamza Hakim Zadei două balete „Mascarada" de L. Laputin (după drama de Lermontov) și „Visare" de I. Akbarov — lucrare dedicată colhoznicilor satului. (pe libret de G. Izmailov și B. Zavialov).

Numeroase concerte au fost date de orchestra Filarmonicii de Stat din R.S.S. Uzbecă, de ansamblul de cîntece și dansuri populare „Bahor" („Primăvara") de formații de artiști amatori, de capela corală, etc. Au fost interpretate Simfonia de Pak En Din și V. Kniazev, „Poem-balladă" de G. Kadîrov, „Poem festiv" de I. Nicolaev, suite de balet de I. Abkarov și G. Mușel, cantatele „Femeia din Uzbekistan" de I. Hamraev și „Karakalpakistan" de A. Halimov, cvartete de F. Nazarov, V. Meien și A. Berlin, etc.

Spectacolele muzicale și concertele s-au bucurat de un mare succes.

*

Pe scena Teatrului moldovenesc de operă și balet a avut loc în luna februarie premiera spectacolului de balet „Surorile", dedicat vieții satului moldovenesc contemporan. Muzica baletului a fost scrisă de compozitorul L. Kogan pe libret de V. Anghel. Tînărul compozitor a cules un bogat material folcloric.

La Leningrad a avut loc o Consfătuire Unională în legătură cu problemele actuale ale folcloristicei. La această consfătuire au luat parte peste două sute de folcloriști-filologi, muzicologi, activiști ai Caselor de creație.

*

Cu ocazia celei de a 40-a Aniversări a R.S.S. Belorusă, la Minsk a fost organizată luna muzicii beloruse. Printre numeroasele lucrări interpretate au fost și Simfonia V-a de E. Tikoțki, Simfonietta de N. Aladov, „Cîntec de leagăn" de N. Ciurkin. Din lucrările tineretului au fost interpretate tabloul simfonic „Marea" de E. Dettiarik, Cantata „În amintirea lui Constantin Zaslonov" de I. Semeniaka, „Poem-legendă" de E. Glebov, „Scherzo al tineretului" de V. Cerednicenko.

*

Institutului de învățămînt muzical din Tula, care de curînd a împlinit 50 de ani de la înființare, i-a fost dat numele compozitorului A. S. Dargomîjski.

*

În cursul anului 1959 interpreții muzicali sovietici vor lua parte la câteva concursuri internaționale importante. Astfel tinerii muzicieni sovietici vor lua parte la concursul de vioară „Regina Elisabeta" (Bruxelles — luna mai), la al doilea concurs internațional de pian de la Rio de Janeiro (mai) la festivalul muzical „Primăvara la Praga" (interpreți la instrumente de suflat, Praga — mai), la concursul de pian și vioară „Margueritte Long și Jaques Thibaud" (Paris — iunie), la concursul pentru cvartete de coarde, dedicat comemorării a 150 de ani de la moartea lui Haydn (Budapesta — septembrie) și la concursul de canto (Toulouse — septembrie)

Pentru alegerea candidaților în vederea participării la aceste concursuri internaționale vor fi formate comisii speciale în componența cărora vor intra cei mai remarcabili muzicieni.

*

În primele patru luni ale actualei stagiuni concertistice, au avut loc în școli și case ale pionerilor din Moscova peste 500 de concerte-lecții, la care au participat aproximativ 400.000 de școlari. Concerte-lecții pentru copii sînt organizate de asemenea în numeroase cluburi muncitorești.

Școlarii de la cursurile inferioare ale școlilor din Moscova frecventează ciclurile de literatură și muzică în care sînt cuprinse concerte cu discuții tematice („Instrumentele muzicale", „Basmul în muzică", „Dansul și muzica de dans" etc).

Pentru școlarii din clasele superioare sînt organizate conferințe-lecții despre creația lui Glinka, Ceaikovski, Musorgski, Borodin, despre diferitele genuri muzicale (opera, simfonia, muzica de cameră). O serie de conferințe sînt dedicate creației compozitorilor sovietici.

*

În decursul unui șir de ani presa de specialitate a informat cititorii că Jan Sibelius a terminat o nouă simfonie — a VIII-a la care lucra. Simfonia însă nu a fost scrisă pînă la urmă. Totuși, la un an după moartea remarcabilului compozitor, la cele șapte simfonii ale sale s-a adăugat încă o simfonie, scrisă în tinerețe și intitulată „Kullervo" (după numele unuia dintre eroii legendelor finlandeze). Este vorba de o lucrare monumentală în cinci părți, pentru cor, orchestră și doi soliști, care a fost prezentată în cadrul festivalului Sibelius ce a avut loc de curînd la Helsinki. Simfonia a fost compusă în anul 1892, cînd autorul ei împlinise vîrsta de 26 de ani (cu șapte ani înainte de a crea prima simfonie), fiind prezentată în concert public în același an. Compozitorul însă nu a fost mulțumit de creația sa și a interzis să se interpreteze. Astfel, admiratorii talentului lui Sibelius au putut auzi această muzică abia după 64 de ani.

*

La începutul acestui an Cehoslovacia a fost aleasă în unanimitate membră a Asociației europene a festivalelor muzicale de la Geneva.

Odată cu aceasta, Festivalul „Primăvara la Praga 1959" care va avea loc între 11 mai — 4 iunie a.c. a fost considerat festival oficial în străinătate. El va găzdui anul acesta circa 30 de orchestre și soliști de peste hotare, printre care remarcăm pe dirijorii Georges Sebastian (Franța), André Vandernoot (Belgia), Igor Markevitch (Franța), Jean Meylan (Elveția), George Georgescu (Romînia), pianista Françoise Samson (Franța) și mulți alții ; violonistul Devy Erlih (Franța) violoncelistul Pierre Fournier (Franța) etc.

Dintre ansamblurile care vor participa la festival amintim Filarmonica „George Enescu" (Romînia), Corala Națională Ungară, Opera de Stat din Berlin, Marea Orchestră Simfonică a Radiodifuziunii și Televiziunii Sovietice etc.

Opera din Berlin va prezenta la Praga în premieră „Tristan și Isolda" de Wagner, „Incoronarea Poppeei" de Monteverdi, „Elektra" de Strauss, baletul „Noua Odisee" de Borns ș. a.

Între 2—12 mai, în cadrul Festivalului muzical, va avea loc un concurs de instrumente de suflat, la care și-a anunțat pînă acum participarea 67 de tineri virtuoși din 12 țări.

Anul acesta, va avea loc pentru prima dată o revistă a coralelor, la care vor participa Corala Națională Ungară și numeroase ansambluri folcloristice din Cehoslovacia. Această revistă va fi încheiată cu un cor de 2000 de persoane, care va interpreta lucrarea „Cîntece Cehe" de Smetana.

*

Concursul Haydn—Schubert, ocazionat de comemorarea celor doi muzicieni, se va ține între 21 și 31 mai a. c. la Viena. La concurs, care este instituit de către Academia de muzică și artă dramatică din Viena, pot participa cîntăreți și pianiști din toate țările.

*

Concursul internațional Marguerite Long — Jacques Thibaud pentru vioară și pian va avea loc la Paris între 15—29 iunie 1959.

*

Concursul internațional pentru vioară „Reine Elisabeth de Belgique" va avea loc la Bruxelles între 6 și 30 mai a. c.

Festivalul muzical internațional din Edimburgh va avea loc anul acesta între 23 august și 12 septembrie.

*

La Basel a avut loc premiera internațională a Primului concert pentru vioară cu orchestră de Béla Bartók, creat în anul 1908. Concertul, dedicat violonistei vieneze Steshi Heier, care a murit în anul 1957, a rămas neinterpretat timp de o jumătate de secol. La dorința exprimată de Heier (manuscrisul concertului era proprietatea sa), lucrarea a fost interpretată de elevul ei, violonistul elvețian Schneeberger, acompaniat de orchestra de cameră din Basel. Publicul a primit cu multă căldură compoziția remarcabilului compozitor ungur.

*

Opera „Revizorul" (pe subiectul comediei lui Gogol) scrisă de compozitorul Werner Egk, este prezentată pe scenele multor teatre din Europa Apuseană. După Viena, ea a fost prezentată la Paris, montată de opera din Stuttgartt (dirijor fiind autorul) iar la Londra a fost prezentată de Noua trupă de operă.

*

La începutul lunii februarie Orchestra Națională a Radioteleviziunii franceze a sărbătorit, printr-un concert de gală, un sfert de veac de la înființarea sa. Cu acest prilej eminenta muziciană Margueritte Long a acceptat, în mod cu totul excepțional, să își dea concursul, interpretînd la pian „Balada" de Fauré pe care a cîntat-o pentru prima oară cu peste o jumătate de secol în urmă.

*

La Iași a încetat din viață Bernard Segall, compozitor, membru al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. Dispărutul a activat ca dirijor al Teatrului Evreiesc de Stat și ca instrumentist în orchestra simfonică a filarmonicii ieșene.

După eliberarea țării în 1944, cînd în Iașul greu lovit de război se ducea o luptă dîrză de reconstrucție materială și morală, Bernard Segall, în fruntea orchestrei Sindicatului instrumentiștilor a dat nenumărate concerte, însuflețind pe cei ce se avîntau în munca de reclădire.

Iscusit orchestrator, el a participat la concertele populare date de Filarmonica ieșană în întreprinderi, pentru oamenii muncii.

Muzică de pian pe discuri sovietice

Dacă în ce privește muzica pentru vioară, discurile micro sovietice puse la dispoziția publicului romînesc în magazinele Ministerului Comerțului prezintă caracteristica unei concentrări a repertoriului în jurul a doi mari interpreți (Oistrah și Kogan), situația în domeniul muzicii pentru pian este cu totul alta. Aci, pe etichetele discurilor figurează alături de numele vîrfurilor necontestate ale școlii pianistice sovietice (Richter, Ghilels) și acelea ale altor pianiști numeroși, care se afirmă cu o autoritate mereu crescîndă (Lev Oborin, Iakov Zak, Pavel Șerebriakov, Tatiana Nikolaeva, Evghenii Malinin, Viktor Merjanov, Bella Davidovici, Beckman-Scerbina). Unii din acești pianiști sînt bine cunoscuți publicului din țara noastră.

Sviatoslav Richter are cel mai mare număr de lucrări înregistrate. De la Bach (Concertul în re minor) la Prokofiev (Concertul nr. 1), trecînd prin Beethoven (Fantezia pentru pian și orchestră), Glazunov (Concert de pian), Rahmaninov (Concertul nr. 1), Saint-Saëns (Concertul nr. 5), Franck („Les Djinns" și „Preludiu, Coral și Fugă") — Richter este mereu altul și totuși mereu el însuși, excepționalul artist care posedînd o uluitoare tehnică pianistică, nu o folosește pentru exhibiții gratuite de virtuozitate, ci o pune în slujba actului de re-creație a operei compozitorului. An de an, Richter își îmbogățește repertoriul cu noi lucrări din literatura pianului, — adeseori cu opere rar cîntate, cărora le împrumută o nouă strălucire (exemple se găsesc chiar în enumerarea de mai sus). Pe măsură ce repertoriul se amplifică astfel neîncetat, discul fixează interpretarea, permițînd — în timp — reconstituirea, pe această cale, a carierei pianistului în realizările sale cele mai remarcabile.

Iată de ce este greu de stabilit o ordine de preferință între discurile ce ne stau la dispoziție. Prin simplă impresie, încerc totuși să situez pe prim plan Concertele de Bach și Prokofiev, — primul pentru admirabila sonoritate pianistică, pentru felul cum face Richter să „cînte" pianul, al doilea pentru diversitatea și supletea specific prokofieviană, pe care Richter a înțeles-o ca puțini alți pianiști —, dar mai ales „Preludiul, coralul și fuga" de Franck, care capătă sub degetele inspirate ale lui Richter o măreție în austeritate cu adevărat impresionantă.

Din punct de vedere al tehnicii de înregistrare a sunetului, cele mai valoroase discuri ale lui Richter sînt — evident — cele imprimate mai recent, adică din nou Franck, apoi Bach și Rahmaninov. Aci, pianul este bine captat, pe toată întinderea claviaturii, iar echilibrul pian-orchestră este realizat fără favorizarea excesivă a unuia sau a alteia.

Dintre discurile cu alți pianiști este de remarcat în primul rînd Concertul nr. 2 de Saint-Saëns, în interpretarea prestigioasă a lui Emil Ghilels, care unește eleganța și strălucirea tehnică cu generozitatea avîntului și cantabilitatea liniei melodice, caracteristice romantismului tîrziu al compozitorului.

Trecînd în revistă imprimările lui Lev Oborin, sînt de recomandat mai puțin Concertele nr. 2 de Rahmaninov (unul din primele discuri micro sovietice, denotînd încă imperfecțiuni de captare a sunetului) și nr. 5 de Beethoven (unde deficiențele ne apar în însăși interpretare), cît mai degrabă Concertul de Haciaturian, în care coloritul somptuos și ritmurile pregnante, subliniate de autorul aflat la pupitrul dirijoral, sînt admirabil puse în valoare de către interpret.

Pentru melomanii bucureșteni, care păstrează amintirea recentă a excepționalei interpretări a lui Richter în „Tablourile dintr-o expoziție" de Musorgski, versiunea lui Evghenii Malinin de pe discul sovietic poate părea întrucîtva palidă. Pianist subtil, muzical, Malinin nu reușește totuși să realizeze acea diversitate de planuri sonore, acea dinamică interioară captivantă, care ne-a entuziasmat la Richter. Dar poate că după Richter am devenit prea exigenți!

Am ascultat cu o legitimă curiozitate discul cu „Rapsodia pe o temă de Paganini" de Rahmaninov, executată de Iakov Zak, dornic să o pot compara cu interpretarea lui Valentin Gheorghiu, cunoscută din sala de concert și pe discul cehoslovac „Supraphon". Confruntarea nu s-a soldat cu învingători și învinși. Ambele versiuni sînt valabile, deși substanțial diferite. Una pune accentul pe suflul romantic, scoțînd în evidență poezia și noblețea inspirației lirice (Valentin Gheorghiu), cealaltă este debordantă de vigoare, de strălucire, de soliditate ritmică (Iakov Zak). O realizare a lui Zak o constituie și prea puțin cunoscutul (la noi) Concert nr. 4 de Rahmaninov, precum și un cuplaj devenit clasic al „Scenelor de copii" de Schumann cu „Colțul copiilor" de Debussy, într-o interpretare cu multe calități, printre care și o excelentă tehnică de înregistrare.

Spațiul limitat nu ne îngăduie să ne ocupăm de toate discurile cu muzică de pian citate la începutul cronicii; mai sînt unele care atrag atenția prin interpretarea solistului (s. ex. Concertul nr. 2 de Chopin cu Bella Davidovici), sau prin ineditul operei (s. ex. „Variațiunile pentru pian și orchestră pe tema „La ci darem la mano", din „Don Juan" de Mozart, o naivă dar încîntătoare lucrare de tinerețe a lui Chopin, în execuția pianistei Beckman-Scerbina).

Impresia de ansamblu pe care nu se poate să n-o trezească discurile analizate este aceea a unei mari diversități de personalități artistice și de repertoriu. Din acest punct de vedere, discurile oglindesc fidel caracteristicile școlii pianistice sovietice, școală cu vechi tradiții și strălucite realizări.

EDGAR ELIAN

NOI TIPĂRITURI ALE EDITURII MUZICALE

LUCRĂRI SIMFONICE

Marcel Mihalovici : Rapsodie concertantă partitură format de buzunar. 64 pag. 20 lei

Ion Dumitrescu : Simfonietta partitură format de buzunar. 162 pag. 30 lei

Const. Silvestri : Preludiu şi fuga (toccata) partitură de orchestră. 24 pag. 18 lei

MICI PIESE INSTRUMENTALE DIN CREAŢIA ROMÎNEASCĂ ACTUALĂ

Ludovic Feldman : Burlescă pentru vioară şi pian 8 pag. 7 lei

Şt. Mangoianu : Burlescă pentru pian 8 pag. 7 lei

Liviu Comes : Sonata pentru violină şi pian 24 pag. 18 lei

Mircea Chiriac : Cîntec şi joc pentru vioară şi pian. 12 pag. 12 lei

Marţian Negrea : Sonatina pentru pian. 20 pag. 8 lei

Mihail Jora : Mică suită pentru violină şi pian. 16 pag. 12 lei

Tudor Ciortea : Rondo pentru violină şi pian. 12 pag. 6 lei

Sabin Drăgoi : Suită de dansuri populare. 16 pag. 7 lei

MONOGRAFII-DIDACTICE

Chopin : Fr. Liszt. 160 pag. 8 lei

Vasile Filip : Îndrumări metodice privind studiul viorii. 36 pag. 10 lei

M. Iancu şi P. Romea : Metoda de acordeon ed. III. 184 pag. 20 lei

C. Czerny : Studii de agilitate. Caiet I şi II. 28 pag. 9 lei

CLASICII MUZICII UNIVERSALE

Beethoven : Sonata op. 14 nr. 1 pentru piano solo. Ediţie îngrijită de Prof. Ovid Drîmba. 16 pag. 9 lei

Beethoven : Sonata op. 14 nr. 2 pentru piano solo. Ediţie îngrijită de prof. Ovid Drîmba. 24 pag. 10 lei

Brahms : 4 lieduri pt. voce-pian. Ediţie îngrijită de prof. Const. Stroescu. 12 pag. 7 lei

Schubert : 4 lieduri pentru voce-pian. Ediţie îngrijită de prof. Const. Stroescu. 20 pag. 11 lei

Schumann : 4 lieduri pentru voce-pian. Ediţie îngrijită de prof. Const. Stroescu. 12 pag. 7 lei

Rameau : 3 piese pentru pian. Ediţie îngrijită de prof. Th. Bălan. 8 pag. 6 lei

Haydn : Sonata pt. pian în fa major. Ediţie îngrijită de prof. Ovid Drîmba. 12 pag. 8 lei

PIESE PENTRU COPII

Chipuri hazlii pentru copii, pe versuri de Nina Cassian. 42 pag. 6 lei

MUZICĂ DISTRACTIVĂ

Ion Vasilescu : Ileana, pe versuri de I. Vasilescu. 4 pag. 2 lei

H. Mălineanu : Dacă ţii puţin la mine pe versuri de H. Mălineanu. 2 pag. 2 lei

Noru Demetriad : Cînd pe cer apare prima stea, pe versuri de Tică Demetriad. 4 pag. 2 lei

Noru Demetriad : Spune, inimioară spune pe versuri de Tică Demetriad. 4 pag. 2 lei

A. Giroveanu : Numai cîntec, numai zîmbet pe versuri de C. Titus. 4 pag. 2 lei

Romanţe — caietul 4 — cuprinde : 14 pag. 10 lei

Pe umeri pletele-i curg rîu.
Muzica de autor necunoscut, versuri de Gh. Coşbuc

Ochii tăi frumoşi şi limpezi.
Muzica de Joseph Paschill — pe versuri populare.

Te aştept pe acelaşi drum.
Muzica de Aurel Maxini, versuri de Harry Negrin.

Pe lîngă plopii fără soţ.
Muzica de Guillaume Sorban, versuri de Mihail Eminescu.

Îţi aminteşti.
Muzica şi versurile de Alexandru Corfescu.

Romanţe — caietul 5 — cuprinde : 14 pag. 10 lei

Îţi mai aduci aminte, doamnă.
Muzica de Ionel Fernic, versuri de Cincinat Pavelescu.

Flori de nufăr (Mîndra mea de altădată).
Muzica şi versurile de Ionel Băjescu-Oardă.

Ai milă, nu pleca, rămîi.
Muzica de Ionescu Stelian-Miţă, versuri de Nicu V. Popovici.

Mi-eşti dragă.
Muzica de Alex. Leon, pe versuri populare.

Laura.
Versuri de Radu D. Rosetti.

CORURI

Teodor Bratu : Cad negre lanţuri. 4 pag. 2 lei

Laurenţiu Profeta : Coruri. 64 pag. 18 lei

Dumitru Bughici : Aceasta e patria mea. 4 pag. 2 lei

Mircea Neagu : La foc sub umbrele tîrzii. 4 pag. 2 lei

Cornel Ţăranu : Închinare. 4 pag. 2 lei

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Lia Poporici

Cuprinsul

PROBLEME ACTUALE ALE MUZICII PROGRAMATICE ŞI CU TEXT

Radu Paladi

Răspunderea compozitorului faţă de text *(pag. 1)*

Laurenţiu Profeta

Muzica programatică şi cu text pentru copii *(pag. 2)*

Theodor Grigoriu

Programatismul în muzica de cameră *(pag. 5)*

Viaţa Uniunii Compozitorilor *(pag. 7)*

VĂ PREZENTĂM ÎNFĂPTUIRI DIN ANII DE DUPĂ ELIBERARE

Al. Colfescu

Opera noastră odinioară şi azi. (De vorbă cu T. Brediceanu, G. Niculescu-Basu, Edgar Istrati, C. Bugeanu) *(pag. 8)*

PAGINI DIN TRECUTUL MUZICII NOASTRE LEGATĂ DE LUPTA POPORULUI

George Breazul

Unirea Ţărilor Romîne şi muzica *(pag. 14)*

PE TEME DE ACTUALITATE

Mişu Iancu

În jurul unor lucrări recente de muzică uşoară *(pag. 25)*

Liviu Rusu

Educaţia muzicală şi viaţa *(pag. 27)*

Alex. Trifu

Muzica în şcoala de cultură generală *(pag. 28)*

SĂ CUNOAŞTEM MUZICA ŞI ISTORIA EI

V. Tomescu

Ce este simfonia ? *(pag. 30)*

M. Rădulescu

Aspecte ale culturii muzicale belgiene *(pag. 33)*

CONCERTE — SPECTACOLE

Lucrări romîneşti — Simfonia „Eroul fără glorie" de A. Castaldi, Sonata pentru violoncel şi pian de Cornel Ţăranu — *A. Porfetye* — (pag. 36) ; Violonişti, — *M. Rădulescu* — (pag. 37) ; Prime audiţii (Carl Orff) — *V. Tomescu* — (pag. 37).

DIN ŢARĂ

Cluj — *St. Lakatoş* — (pag. 39) ; Sibiu — *W. Aichelburg* — (pag. 39).

MUZICA ŞI MUZICIENII NOŞTRI PESTE HOTARE

Turneul maestrului George Georgescu — *J.-V.P.* — (pag. 40) ; Ecouri ale Festivalului „George Enescu" (pag. 41) ; Turneul maestrului C. Silvestri (pag. 42) ; Alte manifestări (pag. 43).

DIN TOATA LUMEA

Vaughan Williams — *A. Hoffman* — (pag. 44) ; Anul Chopin (pag. 45) ; Ştiri muzicale (pag. 45).

Cronica discului *(pag. 47)*

Noi tipărituri ale Editurii Muzicale *(pag. 48)*

Pe copertă : Teatrul de Operă şi Balet, clădit în anii puterii populare. (Foto: Al. Florescu)

I. P. 2 c. 527

CITIŢI REVISTA

MUZICA

a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. şi a Ministerului Învăţămîntului şi Culturii
Editată de Editura Muzicală

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi restul ţării, note de peste hotare, recenzii, cele mai noi piese de muzică uşoară etc.

De vînzare la toate librăriile din ţară. Abonamentele cu numerar se fac la principalele librării din ţară iar pentru instituţii sumele se vor vira la Cont. 039134 Sucursala Reg. Bucureşti C.L.D.C. Centrul Regional Bucureşti.

Costul unui abonament este de lei 60 anual, 30 lei pe 6 luni şi 15 lei pe 3 luni.
Preţul unui exemplar lei 5

COLEGIUL REDACŢIONAL

Zeno Vancea (redactor şef), *Tiberiu Alexandru, George Breazul, Vasile Cristian, Liviu Rusu, Andrei Tudor, Vasile Tomescu* (redactor şef adjunct)

MUZICA

3

MARTIE 1959

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
Anul IX martie 3/1959

Pentru o creaţie cu puternic mesaj actual

Împlinirea la 23 August a unui deceniu şi jumătate de la Eliberare constituie pentru compozitorii noştri un puternic imbold în activitatea lor creatoare. Ministerul Învăţămîntului şi Culturii şi Uniunea Compozitorilor depun toate străduaniile pentru a sprijini înfăptuirea bogatului plan de creaţie propus de compozitori în vederea întîmpinării marii sărbători a poporului nostru cu lucrări care să glorifice lupta şi izbînzile acestuia pe drumul luminos al construcţiei socialismului. Prezentăm cîteva aspecte ale acestei munci însufleţite căreia i se consacră compozitorii noştri.

Continuînd ciclul dramatic „Decebal", „Ion Vodă", „Tudor Vladimirescu" — opere care oglindesc momente de seamă din istoria de luptă a poporului nostru — compozitorul Gheorghe Dumitrescu a terminat recent, drama populară „Răscoala din 1907".

Inspirîndu-se din sîngeroasele evenimente de la 1907 cînd ţărănimea asuprită s-a ridicat împotriva ciocoimii exploatatoare, compozitorul şi-a propus să realizeze o operă de mare suflu epico-dramatic.

Gheorghe Dumitrescu, care este şi autorul libretului, a folosit ca temei al acestuia, romanul „Răscoala" de Liviu Rebreanu. Păstrînd în linii mari momentele esenţiale ale acţiunii, compozitorul a făurit libretul adăugînd elemente noi, în strictă legătură cu desfăşurarea răscoalei şi în lumina adevărului istoric, urmărind ca libretul să satisfacă şi necesităţile de ordin dramaturgic.

Acţiunea se dezvoltă din conflictul dintre viaţa de cruntă împilare a ţăranilor şi cea de huzur şi dezmăţ a clasei exploatatoare, a burghezo-moşierimii. Opera are patru acte (şase tablouri).

Primul tablou intitulat „Pămînt" opune pe ţăranii sărăciţi care rîvnesc la pămîntul lor muncit din moşi strămoşi, moşierului ce caută să acapareze tot mai multe ogoare.

Tabloul al doilea „Reveillon" ne introduce în viaţa de petreceri deşănţate şi orgii a boierimii, care nu se da înlături de la cele mai abjecte acţiuni împotriva ţăranilor.

Tabloul al treilea „Flămînzii" dezvoltă mai departe conflictul dintre cele două clase antagoniste.

În tabloul al patrulea, intitulat „Obolul", sîntem transpuşi în atmosfera cosmopolită a balurilor de curte pe care clasa conducătoare demagogică le dă cu o crudă nepăsare faţă de mizeria în care se sbăteau ţăranii exploataţi. Desfrîul şi lipsa de răspundere faţă de nevoile de viaţă ale poporului sînt scuturate de atentatul împotriva regelui şi de vestea că ţăranii răsculaţi se îndreaptă spre Bucureşti.

Tabloul al cincilea „Scînteia" ilustrează dezlănţuirea răscoalei. Ţăranii ajunşi la culmea suferinţelor se-narmează cu topoare şi bîte, dezarmînd jandarmii şi pornind împotriva ciocoilor.

Ultimul tablou este intitulat „Pîrjolul". Ţăranii dau foc conacelor, căutîndu-şi dreptatea singuri. Represiunea din partea clasei stăpînitoare este sălbatică ; răsculaţii sînt exterminaţi cu tunurile. Ei mor în credinţa că ziua dreptăţii lor nu va întîrzia să vină.

Personajul principal este, de la sine înţeles, poporul, redat muzical prin ansambluri de masă în conflict cu clasa dominantă — reprezentată prin miniştri, prefecţi, boeri şi uneltele lor, jandarmii. Situaţiile, sentimentele, personajele sînt caracterizate prin leitmotive : al răscoalei, al asupririi boiereşti, al represiunii etc.

Există unele celule motivice de origine direct populară ca de pildă cele de la baza marşului de revoltă (de la sfîrşitul actului al 2-lea). Dar materialul muzical este în genere personal creat în spiritul muzicii noastre folclorice şi al muzicii salonarde de epocă de la curte (vals, polcă, galop etc.).

Muzica operei se sprijină pe recitative cu caracter dramatic, pe coruri şi arii de o melodică ce urmăreşte oglindirea realistă a situaţiilor. Structura armonică şi polifonică a lucrării este concepută să întărească forţa de expresie dramaturgică a muzicii ca şi orchestraţia colorată şi pătrunsă adesea de puternice accente tragice.

Scrisă în cinstea celei de a 15-a aniversări a eliberării, lucrarea a intrat în faza de pregătire pentru premieră.

După oratoriile „1907" şi „Horia", compozitorul Alfred Mendelsohn a terminat recent o nouă lucrare vocal-simfonică de proporţii, Simfonia „Sub cerul de vară" pentru patru solişti, cor, orchestră mare şi recitator, pe versuri de Maria Banuş.

Lucrarea zugrăveşte momente din istoria de luptă a poporului nostru în condiţiile cotropirii ţării de

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

către fascismul german, apoi avîntul maselor, înaintarea glorioasei armate sovietice, care au dus la eliberarea țării noastre. Ea se compune din patru părți. Prima este scrisă în formă de sonată, partea a doua este un scherzo cu repriza modificată, partea a treia, un lied tripartit, iar în partea a patra o concluzie ciclică aduce secvențe din celelalte părți.

Temele — concise, concepute simplu dar expresiv — au mai mult un caracter motivic cu semnificații leit-motivice, reapărînd transformate în cursul desfășurării dramatice, cînd textul cere acest lucru.

Un loc de cheie în simfonie îl ocupă partea a treia — Andantele — scrisă numai pentru orchestră. Această parte ilustrează transformarea petrecută în conștiința poporului, care întrevede perspectivele istoriei, înfrîngerea inevitabilă a forțelor negative.

În partea a patra, compozitorul introduce un episod recitat pe un fond muzical, folosind un procedeu caracteristic, menit să ilustreze desfășurarea acțiunii. În încheierea simfoniei este slăvită înfrățirea forțelor populare care au luptat împotriva fascismului cu armatele sovietice eliberatoare, precum și începutul reconstrucției patriei după 23 August 1944.

Atît textul poemului cît și muzica sînt axate pe ivirea forțelor progresiste „mugurii" care fac să înflorească o viață pașnică, luminoasă, ferită de ororile războiului.

Simfonia cu cor a fost scrisă în cinstea celei de a 15-a aniversări a eliberării patriei noastre.

Compozitorul Matei Socor a scris o cantată inspirată din lupta poporului condusă de către Partidul Comunist Romîn, împotriva dictaturii fasciste și a cotropitorilor hitleriști, pentru eliberarea țării. Concepută într-o singură parte ea constituie o formă intermediară între cîntecul de masă și cantata vocal-simfonică. Structura muzicală este strofică, cu refren, avînd o introducere orchestrală și o codă. Compozitorul face apel la patru soliști vocali, cor și orchestră. Versurile se datoresc lui Eugen Jebeleanu.

În proiect, compozitorul are o lucrare vocal-simfonică de proporții : oratoriul „Stejarul din Borzești" pentru soli, cor și orchestră, în care vor fi evocate mai multe tablouri de luptă din trecutul poporului nostru. Ultimul tablou va înfățișa aspecte din munca de construcție plină de avînt a poporului în zilele noastre.

Stejarul din Borzești este luat ca un simbol ; el este martorul istoriei de lupte și suferințe a poporului, luptă care a dus la Eliberare și la măreața operă de făurire a socialismului în zilele noastre.

De asemenea, Matei Socor a realizat cîntece din viața de azi a copiilor, pe texte de M. Sadoveanu, M. Beniuc, St. Tita, C. Teodori ș.a. și cîntece de masă, pentru tineret, pentru partid, despre pace pe texte de M. Beniuc, Eug. Frunză, Maria Banuș ș.a.

Sergiu Sarchizov a terminat un oratoriu pentru soprană, cor mixt și orchestră — a cărui temă este lupta partidului, în ilegalitate, în perioada dintre cele două războaie. Compozitorul și-a propus să evoce spiritul de abnegație, de sacrificiu cu care comuniștii au luptat pentru izbînda clasei muncitoare. Lucrarea se sprijină pe zece poeme aparținînd poeților M. Beniuc, M. Banuș, A. Toma, D. Corbea, St. Iureș, E. Jebeleanu și N. Cassian, cuprinzînd unele din paginile reprezentative ale poeziei contemporane inspirate de eroica luptă a partidului în ilegalitate.

Oratoriul cuprinde zece părți. Titlurile „Durerea", „Prima carte comunistă", „Bat mîini nevăzute", „Ani de lupte, ani de greve", „Nu se mai poate", „Lupta de la Grivița", „Doftana", „Revolta moților" etc., sînt evocatoare pentru conținutul său. Personajul central este și aici poporul reprezentat îndeobște prin cor. Compozitorul a împletit pe de altă parte destinul unei tinere perechi care participă la lupta comunistă, cu destinul poporului.

De-a lungul lucrării pot fi recunoscute leit-motive: al partidului, al durerii, al luptei în ilegalitate, al închisorii Doftana, al victoriei. Există de asemenea arii, recitative și corale care tălmăcesc, muzical, poemele. Coralul este folosit variat, sub formă de passacaglie, fugă etc. Compozitorul a urmărit cu consecvență sfera intonațională a cîntecului romînesc, care apare însă într-o formă sublimată.

Recent, compozitorul George Derițeanu a terminat cantata corală „Minerii" pe versuri de Vintilă Ornaru.

Lucrarea, compusă din trei părți legate între ele, slăvește munca plină de abnegație și eroism a minerilor noștri care dau țării tot mai mulți cărbuni necesari industriei noastre în plin avînt.

Prima parte este scrisă în genul poemului coral și evocă munca grea a minerilor din trecut. Partea a doua, intitulată „Lampa minerului" este construită în forma unei teme cu variațiuni. Ultima parte are la bază un marș al minerilor. Aici, ca și în partea anterioară, polifonia găsește o largă întrebuințare.

Melodica lucrării este inspirată din folclorul nostru.

În cinstea celei de a zecea aniversări de la înființarea organizației de pionieri, George Derițeanu a scris trei cîntece : „Sîntem ai țării primăvară" pentru trei voci egale și pian, și „Tractorul" și „Locomotiva".

Printre alte lucrări terminate sau aflate într-un stadiu avansat menționăm : Cantata pe versuri de Maiakovski de Tiberiu Olah, cantate despre pace de Ștefan Nicolau, Adrian Rațiu și Wilhelm Berger, 25 cîntece pentru copii — ciclu închinat zilei de 23 August de Ion Chirescu, suită corală dedicată zilei de 23 August de Gh. Vancu, coruri de D. Bughici, Gh. Bazavan, A. Albin, E. Lerescu, H. Schwartzmann, oratoriul despre lupta Partidului de Radu Paladi, lucrarea „Chipul păcii" pe versuri de P. Eluard, de A. Stroe, Suita coregrafică pentru un spectacol festiv în cinstea zilei de 23 August de Paul Constantinescu, muzică la filmul festiv „Pe drumurile patriei" de A. Vieru, baletul „Greva" și Variațiuni simfonice pe un cîntec revoluționar de Zeno Vancea, poemul simfonic „Vis cosmic" de Theodor Grigoriu, trei tablouri simfonice „Bucureștiul azi" de Pascal Bentoiu ș. a.

Compozitorii, interpreții, ansamblurile, instituțiile noastre muzicale se află în plin avînt creator pentru a aduce cîntare mai înaltă, mai puternică vieții noi.

Am fost în mijlocul poporului

– De vorbă cu compozitorii care au vizitat satele patriei noastre –

Red. — Ce impresie v-a produs viaţa nouă din com. Blejeşti, raionul Videle, reg. Bucureşti ?

Compozitorul Aurel Stroe :

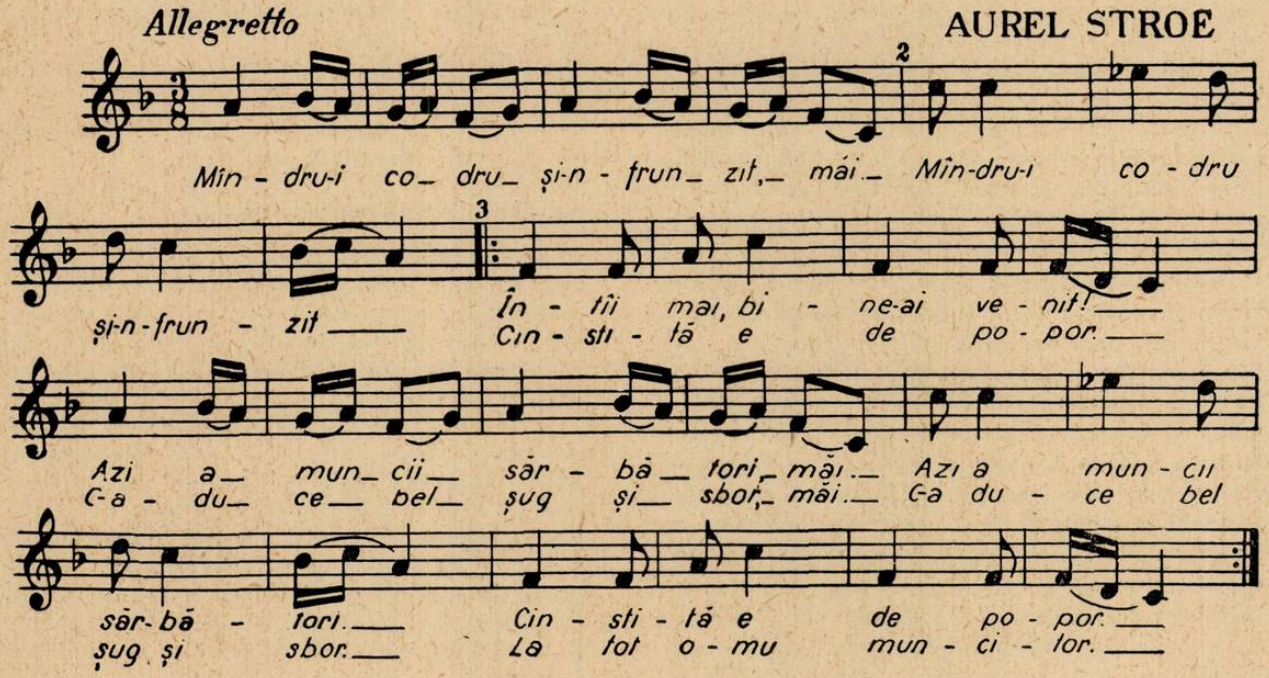
Am cristalizat aceste impresii într-un cîntecel sub formă de canon pe care l-am scris pentru corul din comună.

Este necesar ca viaţa culturală sătească să fie sprijinită astfel încît să poată căpăta un caracter tot mai accentuat de permanenţă. In acest sens, un rol deosebit de însemnat revine învăţătorilor. Pentru continua ridicare culturală a satului nostru, care a păşit pe o cale nouă, luminoasă, este necesară creşterea neîntreruptă din punct de vedere cultural-

MÎNDRU-I CODRU ŞI-NFRUNZIT

CÎNTEC PENTRU ÎNTÎI MAI

Canon la trei voci pe versuri populare



Red. — Ce ne puteţi spune în legătură cu primele rezultate ale vizitei compozitorilor la sate ?

Compozitorul Dumitru Capoianu :

— Acţiunea de cunoaştere a vieţii ţărănimii noastre şi de sprijinire a activităţii cultural-muzicale de la sate începe să-şi arate roadele. Spun aceasta la cîtva timp după ce m-am întors din comuna Cuza-Vodă, raionul Călăraşi, reg. Bucureşti, cînd am aflat că impulsul pe care am căutat să-l dau alături de scriitorul T. G. Maiorescu, mişcării culturale din localitate stăruie şi azi, resimţindu-se în avîntul cultural ce cuprinde cît mai mult pe oamenii muncii. muzical a însişi învăţătorilor. Aceştia sînt chemaţi să contribuie la consolidarea şi fructificarea mai departe a rezultatelor obţinute prin contactul oamenilor de artă cu masele de oameni ai muncii.

Socotesc nimerit să reamintesc aci propunerile pe care le-am făcut recent într-o altă gazetă, de a se intensifica acţiunea de perfecţionare a cunoştinţelor muzicale ale învăţătorilor şi de a se imprima discuri cuprinzînd întregul proces de învăţare a unor cîntece de masă. Acestea vor ajuta direct şi eficient la însuşirea mai puternică de către mase a muzicii pe care, după vizitele noastre la ţară, ne propunem a o realiza cît mai aproape de viaţa şi înţelegerea poporului.

Red.

— Care sînt aspectele activităţii cultural-muzicale din localitatea pe care aţi vizitat-o ?

Compozitorul Ioan Totan :

— Comuna Floreşti (Domneşti, regiunea Bucureşti) întruneşte cca. 4 500 locuitori şi păşeşte pe calea transformării vieţii sale o dată cu înfiinţarea unei întovărăşiri, care inaugurează aci sectorul socialist.

Am întîlnit o vie activitate culturală susţinută în bună măsură de corul Căminului cultural. Alcătuit din circa 100 membri (dirijor Voiculescu), corul a fost decorat cu „Steaua Republicii" cl. V şi a fost premiat la concursurile pe ţară de amatori. La ocazii festive se reuneşte cu corul Sanatoriului T.B.C. într-un ansamblu de 150 corişti.

Repertoriul este compus aproape în întregime din cîntece de masă ale compozitorilor noştri, cîntece revoluţionare şi prelucrări de folclor. Am avut prilejul să prelucrez pentru această formaţie patru cîntece locale pe care le-am şi pregătit cu ansamblul spre bucuria coriştilor şi a mea personală.

O greutate viu resimţită este defectuoasa difuzare a cîntecelor noastre de actualitate care nu ajung decît cu întîrziere la ansamblurile săteşti. Sugerăm radiodifuziunii reluarea emisiunilor „Cîntecul săptămînii", care erau foarte ascultate de ansambluri şi care puneau la curent pe dirijori şi corişti cu creaţia noastră nouă.

O altă cale prin care se răspîndeşte cultura muzicală în această comună este radio-staţia sanatoriului. Am ţinut aci patru conferinţe cu teme muzicale însoţite de exemplificări din fonoteca sanatoriului. Consider ca deosebit de binevenită participarea în viitor a artiştilor şi muzicienilor noştri la lărgirea orizontului cultural al sătenilor de aci, cărora statul nostru le-a pus la îndemînă posibilităţi nevisate în trecut pentru dezvoltarea activităţii lor culturale. Biblioteca cuprinzătoare a Căminului cultural, clubul sanatoriului, cinematograful, Corul şi orchestra de suflători existente aci sînt atîtea mijloace prin care putem contribui la satisfacerea cerinţelor spirituale mereu mai înalte ale satului nostru nou.

Red.

— Care sînt aspectele activităţii cultural-muzicale din Roşiorii de Vede ?

Compozitorul Doru Popovici :

— În acest oraş, activitatea muzicală se desfăşoară în cadrul Casei de Cultură, care cuprinde, între altele, un taraf de calitate (pe lîngă care cîntă şi solişti vocali) şi Ansamblul coral format din cadre didactice. De asemenea, sînt demne de relevat pentru aportul lor la viaţa culturală, pe lîngă secţiile literară şi plastică, echipa de dansuri şi brigada artistică de agitaţie, care au un repertoriu bogat, inspirat din tezaurul popular şi din actualitate. Socotesc ca necesară sporirea eforturilor organelor locale, ca şi a inimosului director al Casei de Cultură tov. Mihăilă, pentru mărirea numărului coriştilor cu elemente dintre oamenii muncii. În general, localnicii au frumoase posibilităţi artistice şi realizările lor actuale îngăduie şi necesită ridicarea necontenită a mişcării muzicale de aci. Am fost bucuros să dau o mînă de ajutor în acest sens, şi am cules în acelaşi timp învăţăminte de preţ în legătură cu datoria de a sprijini avîntul în muncă al poporului prin muzica noastră.

Red.

— Ce loc ocupă repertoriul nostru de cîntece de masă, în viaţa culturală a satelor ?

Compozitorul Pretorian Vlaiculescu :

— Din bogata noastră creaţie de cîntece de masă, o bună parte a intrat în repertoriul formaţiilor corale săteşti, aşa cum poate ilustra corul din comuna Pielea raionul Alexandria (dirijor Popa Marin) pe lîngă care am lucrat o lună de zile. Cu toate acestea, o altă parte însemnată a cîntecelor noastre de masă este inabordabilă de către corurile săteşti datorită unei tratări armonice complicate, unui ambitus nepotrivit sau uneori lipsei de melodie ori lipsei de legătură a melodiei cu cîntecul popular.

Pledînd pentru o maximă simplitate şi pregnanţă artistică în corurile noastre, socotesc că vizitele noastre sînt reciproc utile atît pentru coruri şi instructorii lor, care sînt ajutaţi de către compozitori în munca lor artistică, cît şi pentru compozitori care pot cunoaşte aci „pe teren", mai bine ca oriunde cerinţele artistice ale poporului.

Mijloace de expresie specifice muzicii programatice și cu text

de AUREL STROE

Necesitatea transmiterii cît mai directe a unui mesaj de către muzician, dă naștere, de cele mai multe ori, la tendința de a asocia imaginea muzicală cu o imagine poetică, vizuală etc. Prin această asociere, însăși imaginea muzicală cîștigă în plasticitate, facilitînd înțelegerea ascultătorului.

Problema pe care o punem aci — bineînțeles, fără pretenție de a epuiza subiectul — este determinarea gradului în care asocierea directă a unui element alogen condiționează apariția unor mijloace de expresie specifice. Istoria muzicii ne oferă dovada felului în care de-a lungul secolelor arta sunetelor a putut profita din această asociere.

In antichitatea greacă, melosul nu putea fi conceput independent de formele cultice, de poezie și dans. Imaginea cea mai clară este tragedia clasică greacă. Astfel, la Sofocle și Euripide, rolul soliștilor devine de primă importanță, în timp ce la Eschil corul avusese rol preponderent. Nu trebuie să uităm nici pe virtuoșii cytharei și ai aulosului, despre care se știe că executau lucrări muzicale descriptive, care curînd au dus chiar la exces de virtuozitate și rafinament.

Un alt moment din istoria muzicii, plin de consecințe și care de asemenea este determinat de legătura dintre muzică și text, este cel al apariției armoniei, al trecerii de la polifonia supraîncărcată a flamanzilor, la acordică. Necesitatea de a prezenta ascultătorilor un text, ale cărui silabe să fie rostite simultan de toate vocile, pare să preocupe o mare parte din compozitorii secolului al XVI-lea. Conciliul din Trento nu face decît să codifice o stare de lucruri existentă.

Mai tîrziu, la Bach — după cum observă Albert Schweitzer — imaginea muzicală este foarte precis legată de sensul cuvîntului. Formule melodice, ritmice, explicate precis de sensul cuvintelor din cantate sau oratorii, intră cu același sens emoțional și în muzica instrumentală lipsită de program.

De un programatism propriu-zis, declarat și consecvent, nu poate fi vorba decît în secolul al XIX-lea. Cele cinci părți ale Simfoniei Pastorale și îndrăznelile armonice de tipul celei cu care debutează finalul acestei lucrări, inovațiile formale și coloritul orchestral, creator el însuși de puternice viziuni, ca în muzica lui Berlioz, armonia inovatoare a lui Liszt, intonațiile orientale ale lui Borodin sau Rimski-Korsakov, sînt consecințe ale programatismului.

Generatoare de forme noi, opera a fost încă de la începuturile ei un puternic imbold pentru întreaga evoluție a limbajului muzical. Să ne gîndim la apariția formei de uvertură, a ariei d'a capo și în special la nașterea recitativului, ale cărui posibilități, datorită strînsei legături cu cuvîntul, s-au dovedit și rămîn inepuizabile. E suficient să amintim la ce consecințe noi poate duce recitativul în operele unor contemporani ca Debussy, Janacek sau, la noi, în „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu. Și evoluția celorlalte elemente ale limbajului muzical a fost puternic influențată de inovațiile introduse în operă din necesitatea sublinierii cît mai pregnante a unor idei sau sentimente cerute de libret. Cromatismul wagnerian sau modalismul lui Musorgski vor găsi un puternic răsunet în evoluția întregii muzici ulterioare, intrînd cu multiple efecte și în lucrările neprogramatice.

Pentru muzica românească din secolul nostru, generarea de forme de expresie specifice de către text sau program este un fapt ușor de observat, care a dus deseori la rezultate remarcabile. Vom aminti cîteva din acestea.

In Suita a III-a „Sătească" de Enescu, tonul de povestire, de nostalgică depănare a amintirilor, conferă întregii lucrări o atmosferă unitară. Tablouri foarte disparate ca: „joc de copii", „casa părintească în amurg", „păsări călătoare" sau „dansuri rustice", se leagă printr-un sentiment unic, depășind o simplă succesiune de imagini pitorești. Pe plan muzical, această unitate de ton narativ se realizează printr-o materie continuă, laborios organizată în micro, în care tematismul viguros aplicat se răsfrînge pînă în cele mai mici detalii în conturul melodic și uneori în armonie.

In „Impresii din copilărie", lucrare cu preocupări similare, chiar redarea pasării din colivie, care s-ar părea onomatopeică, se alimentează cu strictețe din motivica melodică, creatoare a unității în micro menționate mai sus. Aceleași procedee de organizare a limbajului vor trece în operele neprogramatice ale ultimei perioade de creație a compozitorului, caracterizînd-o.

Dacă la Enescu, elementele programatice acționează în special asupra liniei melodice, la alți compozitori români vom găsi — după personalitatea fiecăruia — o influență înnoitoare a acestora și asupra celorlalte elemente ale limbajului.

In „Povești din Grui" de Marțian Negrea, determinată fiind de cele două stări sufletești: durerea provocată de ororile războiului și posibilitatea unei înseninări, transformarea acordului de cvarte perfecte, ce stă la baza gîndirii verticale a lucrării, în cvartă mărită — cvartă perfectă, creează tensiuni armonice pe care le vom regăsi, ca și în cazul compozitorilor citați, în lucrările următoare.

O influență deosebit de bogată în muzica noastră este aceea a programului sau textului asupra formei muzicale însăși. Problema prezintă două aspecte: a) modificarea unei forme clasice după cerințele programului și b) crearea de forme muzicale libere.

Un exemplu clar pentru prima categorie este poemul simfonic „Prăbușirea Doftanei" de Alfred Mendelsohn, în care forma sonată este astfel modificată pentru a ilustra programul: tema a doua își pierde caracterul de temă devenind un simplu tablou, care redă grădina făcută de deținuți; speranța lor în zile mai bune creează un episod independent, neobișnuit pentru forma clasică în cadrul dezvoltării; necesitățile programului fac ca episodul grădinii, tema a doua, să dispară din reexpoziție, lăsînd loc unei reveniri amplificate a temei inițiale, ce dobîndește acum un caracter eroic, luminos.

In „Miorița" de Anatol Vieru, Passacaglia care exprimă noaptea omorului, spre deosebire de forma clasică, descrește în ultimele variațiuni, redînd astfel în mod plastic pieirea păstorului.

„Cantata pe versuri ciangăiești" de Tiberiu Olah se situează la intersecția celor două categorii enunțate. Prin tehnica de variație utilizată, ea aparține unei forme cunoscute, iar prin materialul (grup de patru sunete și melodie cromatică) supus varierii, dă naștere la un aspect formal cu totul nou. Cauzele acestei importante inovații le vom găsi în textul popular utilizat: imaginea mereu înnoită a versului a sugerat compozitorului variația, iar egalitatea metrico-ritmică a acestuia — elemente supuse varierii. Dar textul a determinat și alegerea unei facturi orchestrale inedite. Coardele reprezintă elementul patetic, percuția elementul dezolant, iar flautul și xilofonul stilizarea expresivă a unor imagini din natură, toate acestea cuprinse în stilul popular.

Aparținînd în mod clar celei de-a doua grupe este oratoriul „1907" de Alfred Mendelsohn. Aci textul poetului determină în mod exclusiv forma. Iată ce mărturisește autorul: «Contrastele afective ale poemului lui Arghezi au fost nu numai respectate, dar ele *condiționează* pînă la urmă „Forma muzicală" în mare».

Tot în oratoriul „Miorița" de Vieru poate fi întîlnit și acest al doilea aspect: partea a IV-a este o Fantezie care, redînd testamentul păstorului, format din mai multe idei poetice, împreunează cîteva secțiuni muzicale distincte, legate între ele de un scurt ritornel.

Desigur că aceste cazuri examinate nu pot să ne ofere decît o impresie parțială a bogatelor posibilități de înnoire pe care le prezintă muzica cu program. Fără a fi singura cale de progres, prin faptul că autorul este strîns legat de realitate, acest gen de muzică permite uneori esențiale înnoiri ale limbajului muzical și oferă o garanție în plus a reușitei unor tendințe inovatoare, cerute de cea mai directă exprimare a vieții.

Conținut și formă în muzica programatică și cu text

de A. HOFFMAN

Este un lucru știut că simpla abordare a genului programatic nu scutește pe compozitor de necesitatea unor adînci frămîntări creatoare; dimpotrivă, ni se pare că răspunderea lui, atunci cînd se angajează printr-un titlu sau un comentar literar, este și mai mare decît în alte cazuri. Compozitorul trebuie să-și scruteze conștiința, să-și măsoare bine propriile forțe, să-și dea seama către ce anume temă se poate îndrepta cu succes. Numai identificarea deplină cu subiectul îmbrățișat poate duce la realizări pozitive; de asemenea, el trebuie să găsească justa proporționare între amploarea și semnificația subiectului și forma prin care urmează să-i dea viață în muzică.

Este foarte greu, dacă nu imposibil, să redai, de pildă, într-o piesă de violoncel și pian, semnificația unui titlu ca „Eroismul unui brigadier". Totuși faptul s-a întîmplat, și nu cu prea bune rezultate. Aceasta nu înseamnă — la polul opus — nici recomandarea către monumentalitate cu orice preț, dar în orice caz implică renunțarea categorică la o atitudine formală în această privință. Credem că este

unanimă convingerea că tema formulată în programul literar nu poate prin ea însăşi să salveze lucrarea slabă. Adoptarea unei poziţii înaintate, cuprinderea, în sfera creaţiei proprii, a unor fenomene semnificative şi importante din realitate, trebuie să se îmbine organic cu autenticitatea inspiraţiei şi stăpînirea măiestriei artistice.

Se poate discuta îndelung asupra întrebuinţării diferitelor forme în muzica cu program. Pe cît de adevărat este că urmărirea unui subiect nu trebuie să ducă în mod necesar la dezlînarea formei, la un rapsodism lipsit de consistenţă, pe atît de importantă este şi ocolirea oricăror prejudecăţi în această privinţă şi adaptarea suplă la forma literară care a generat pe cea muzicală.

Formalism în muzica cu program poate însemna ridicarea formei la rangul de principiu prim şi absolut desprins de conţinut, poate însemna o prea mare complicaţie constructivistă, care să estompeze, să întunece cuprinsul de idei al muzicii. Dar poate însemna şi reversul acestui fenomen, adică simplismul excesiv, alunecarea pe panta celei mai uşoare rezistenţe, ceea ce este tot atît de dăunător. Dacă, de pildă, abordarea unei teme din trecutul istoric îndepărtat nu trebuie să ducă, implicit, către o exprimare într-un limbaj arhaizant, care să pară căutat şi artificial ascultătorului de astăzi, cu atît mai mult îmbrăţişarea unei teme actuale a unei teme revoluţionare din zilele noastre, pune problema însuşirii unui limbaj adecvat, care să poată reda cu tot dramatismul şi tensiunea necesară, complexitatea faptelor care se petrec în contemporaneitate, sub ochii noştri sau ai înaintaşilor noştri imediaţi. O muzică de tip sentimental, dulceag, cu greu ne-ar putea sugera, de pildă, groaza şi indignarea strecurate în inimile popoarelor de ororile războiului ; ea ar putea părea la un moment dat tot atît de formală ca cele mai sterile căutări moderniste. Întrebuinţarea, de pildă, a aceluiaşi limbaj folosit de Ceaikovski pentru a reda textul lui Puşkin, atunci cînd e vorba de poezia timpurilor noi a lui Maiakovski, ar însemna o poziţie anacronică, desprinderea formei de conţinut.

Aş mai vrea să pun aci şi problema folosirii citatului, care este foarte delicată. Desigur că utilizarea unor anumite intonaţii evocînd împrejurări istorice precise poate ajuta compozitorului să sporească sugestivitatea lucrării sale cu program, să o situeze în epocă, să o ferească de atemporalitate. Este foarte normal să recurgi, atunci cînd evoci revoluţia lui Tudor Vladimirescu, la cîntecele pandurilor, cînd redai episodul dramatic al luptei întemniţaţilor de la Doftana la cîntecele lor de obidă şi revoltă, cînd compui o simfonie despre 1905 la cîntecele revoluţionare ale acelor zile. Dar acestea trebuie să fie doar un suport, un material de bază, o cărămidă în mîna constructorului. Citatomania, abuzul de citate, înşiruite fără a fi încadrate unei largi viziuni de ansamblu, poate fi mai formală decît cea mai abstractă muzică. Puterea emoţională, forţa de transmitere a sentimentelor, trebuie să stea pe primul plan, şi numai ea poate asigura succesul, viabilitatea lucrării.

Pe alt plan, acelaşi lucru se poate afirma despre evocarea concretă a sunetelor din natură atunci cînd e vorba de lucrări cu pronunţat caracter descriptiv.

De altfel, şi în acest domeniu, cuvintele lui Beethoven despre „Pastorala“ — mai mult descriere a sentimentelor decît pictură — pot constitui şi azi un îndreptar preţios pentru compozitori. Vreau însă să subliniez că amănuntul pitoresc trebuie şi el supus valorii poetice a muzicii. O simplă talangă de oi adusă pe estrada simfonică poate părea stupidă şi nelalocul ei, reuşind să te facă să uiţi chiar eventuala frumuseţe reală a paginilor respectivei lucrări programatice, pe cînd evocarea aceluiaşi tablou cu mijloace orchestrale alese şi în cadrul stilului general al respectivei muzici poate avea cu totul alt rezultat. Să ne gîndim, de pildă, la „Suita sătească“ a lui George Enescu, în care redarea autentică a anumitor elemente ale cadrului natural, în episodul „păstor, păsări călătoare“ etc., nu destramă fina urzeală a muzicii, ci dimpotrivă, îi dă o savoare excepţională. Naturalismul antiartistic este o mare primejdie în calea creatorului de muzică cu program, de care el trebuie să fie permanent conştient.

Aş mai vrea să subliniez că supraabundenţa de mijloace poate depărta uneori pe compozitor de scopul urmărit. Muzica cu program este deosebit de tentantă în ce priveşte, de pildă, desfăşurarea unui mare volum orchestral. Dar să nu uităm că supraabundenţa de efecte, aglomerarea, pe un spaţiu restrîns, a întregii ştiinţe instrumentale a compozitorului, poate obosi pe ascultător.

Nu ne propunem să dăm creatorilor de muzică cu program şi cu text reţete universal valabile contra formalismului. Principalul este ca aderiunea pentru acest gen de muzică, care le dă posibilitatea certă de a spori rezonanţa şi puterea de pătrundere a creaţiilor lor, să fie organică, crescută dintr-o necesitate interioară. Şi dacă ne adresăm muzicii programatice să nu uităm că aceasta nu trebuie să se rezume la o artă ilustrativă, de un descriptivism lipsit de vibraţie.

In cenaclul dedicat problemelor artei contemporane cu prilejul „Mesajelor din Brüxelles“ organizat recent în cadrul expoziţiei universale, compozitorul sovietic Dimitri Kabalevski şi-a axat referatul pe teza : arta se creează de către *om*, despre *om* şi pentru *om*. Cred că această idee este prima în măsură să fecundeze inspiraţia creatoare a compozitorilor de muzică cu program şi cu text.

Aportul artistic al lui Alfred Alessandrescu

de VASILE TOMESCU

„Muzica, prin esența ei a exprimat din toate timpurile sentimentele, emoțiile și impresiile proprii vieții omenești"... Aceste gînduri pe care le desprindem dintr-un articol al lui Alfred Alessandrescu, apărut cu puțin timp înainte de stingerea sa din viață, și-au aflat o vie confirmare prin însești cîteva din lucrările sale interpretate la concertul dat „in memoriam". Căci într-adevăr, deși reprezintă numai o latură din bogata activitate desfășurată de regretatul muzician, compozițiile pe care le-am ascultat atunci au făcut să retrăiască, parcă aievea, conturul luminos al personalității sale, au întruchipat autobiografic, sensibilitatea sa vie, au evocat prezența permanentă și însuflețită a lui Alfred Alessandrescu în tot ceea ce mișcarea noastră muzicală de azi înfăptuiește...

Este caracteristică oamenilor de cultură din vremea noastră participarea nemijlocită la impetuosul avînt al poporului spre piscurile culturii și artei. Alfred Alessandrescu a rămas o pildă a artistului înfrățit cu publicul. Zilnic, neobosit, el se afla alături de sîrguitorii creației noastre muzicale, împărtășind din prețioasa-i experiență, la Uniunea Compozitorilor, în juriile concursurilor sau în comisiile instituțiilor muzicale, dirijînd o primă audiție, orchestrînd un cîntec de masă, dîndu-i mai multă strălucire și putere, conducînd cu mîna încercată un spectacol de operă, îndrumînd pe calea scrisului tinerele generații, făcînd tot ce-i sta în putință pentru pătrunderea muzicii în cercul larg al publicului. Alfred Alessandrescu a înțeles din totdeauna, și în anii culturii noi mai mult ca oricînd, menirea artistului de a sluji viața, poporul. Portretul său de muzician ne relevă înrudiri adînci cu cel al altor muzicieni de seamă ai poporului nostru ca George Enescu, Theodor Rogalski, de care era adînc legat.

Alfred Alessandrescu s-a născut la București la 2/14 august 1893 într-o „căsuță scundă în stil romînesc, cu cerdac cu stîlpi de lemn, galerie cu prispă, mult admirată de străini" [1]).

Tatăl său, funcționar de stat, era un pasionat amator de operă și arte plastice, scria și declama piese de teatru, iar mama sa studiase și cultiva pianul. Acest mediu i-a stimulat dragostea pentru muzică astfel încît, din clasele primare Alfred Alessandrescu a ieșit pe scenele școlare ca pianist, interpretînd uneori și din primele sale încercări de compoziție, piese pentru pian în stil galant, convențional, cu titluri ce evocau locul și epoca. „Taică-meu, cum obișnuia să se odihnească puțin după dejun — își amintea cu umor muzicianul — îmi cerea să-i acompaniez somnul cîntîndu-i, la pian, potpuriuri. Avea o predilecție deosebită pentru „Trovatore", pentru „Ebreea" de Halévy și-i plăcea mult marșul din „Profetul" de Meyerbeer și marșul funebru din opera „Jone" de Petrella, pe care o auzise el în tinerețe. Chestia aceasta cu cîntatul mă cam plictisea groaznic. Uneori, cînd simțeam că tata doarme dus, cîntam din ce în ce mai „piano" pentru ca apoi s-o șterg binișor... dar, el, cînd simțea că am tăcut se trezea imediat și eu trebuia să reîncep corvoada..." [2]).

Alfred Alessandrescu a căpătat primele îndrumări muzicale în 1904 de la Rudolf Peters, profesor de orchestrație la Conservatorul din București, care l-a îndrăgit de îndată ce a constatat la elevul său însușiri deosebite, printre care un auz muzical absolut. În 1912 a absolvit liceul „Gheorghe Lazăr" fiind înscris cu litere de aur pe placa de marmoră, după ce obținuse în fiecare an premiul I. Înainte de a se înscrie la liceu, el a devenit elevul clasei de teorie și solfegiu și de armonie a lui Kiriac la Conservatorul din București (1903—1905), al clasei de armonie, contrapunct, forme și compoziție a lui Castaldi, al clasei de pian a Emiliei Saegiu și al clasei de muzică de cameră a lui Dumitru Dinicu. În 1913—1914 a studiat la Schola Cantorum din Paris cu Vincent d'Indy și Auguste Seryeix și la Conservator, ca auditor al clasei lui Paul Vidal.

Încă înainte de a pleca pentru perfecționare în capitala Franței, el s-a făcut remarcat aci prin debutul de compozitor, obținînd premiul V cu un vals lent pentru pian, la concursul organizat în 1910 de revista franceză „Musica"", la care au participat peste 400 de candidați.

Coleg la conservatorul din București cu Dimitrie Cuclin, Ion Nonna Otescu, George Enacovici, Filip Lazăr, — Alfred Alessandrescu a făcut parte din primele generații de muzicieni romîni ridicați în școala avansată pe care au inițiat-o în țara noastră Alfonso Castaldi și D. G. Kiriac. De la acești maeștri el și-a însușit cunoștințe muzicale atît de înalte încît la Paris n-a mai făcut decît să le îmbogățească, să le întregească. Pe atunci, printre cele mai de seamă cuceriri ale compoziției muzicale erau acelea reprezentate prin impresioniștii francezi în frunte cu Claude Debussy. În primul deceniu al veacului nostru, George Enescu se afirmase, după cum se știe, cu strălucire prin lucrări care îmbinau marea tradiție

1) Dintr-un manuscris cu caracter autobiografic.

2) Idem.

Alfred Alessandrescu cu Alfredo Casella în fața Ateneului R.P.R.

Sinaia, august 1955: de la stinga la dreapta Alfred Mendelsohn, Elly Roman, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Alfred Alessandrescu, Ludovic Feldman.

De la stînga la dreapta: **George Georgescu, Jacques Thibaud, Alfred Alessandrescu.**

București, octombrie 1956. **R. Aldulescu, A. Alessandrescu, E. Mainardi, D. Oistrah, A. Iampolski, C. Zecchi, J. Prunner, C. Silvestri.**

clasică cu trăsăturile originale ale cîntecului nostru popular şi ale personalităţii compozitorului. Pentru ca exemplul său să fie urmat era nevoie ca ucenicia noastră muzicală să se ridice la înălţimea cerinţelor contemporane. Acesta a fost rolul îndeosebi al lui Castaldi, care în ciuda unor accentuate afinităţi cu muzica occidentală a vremii, a ştiut, prin creaţia şi activitatea sa pedagogică, să crească generaţii de muzicieni ce au devenit deschizători de drum în muzica romînească dintre cele două războaie mondiale şi de mai tîrziu. „Profesorul nostru, maestrul Castaldi — scria Alfred Alessandrescu — este primul care ne-a deschis ochii asupra muzicii noi a lui Debussy. Îmi amintesc şi acum, cum regretatul Castaldi ne împrumuta din propria sa iniţiativă şi numai din dragostea ce purta elevilor săi preferaţi, toate partiturile (format de buzunar) ale operelor lui Debussy, Paul Dukas, Ravel, d'Indy, Roger Ducasse — proaspăt apărute — şi cum noi, elevii lui ne strîngeam în jurul pianului şi le studiam cu interes. Nu mai puţin a contribuit la orientarea elevilor lui Castaldi şi personalitatea acestui distins maestru, care ne entuziasmase atît prin erudiţia sa muzicală, cît şi prin exemplul poemului său simfonic „Marsyas" care, pentru noi, apărea atunci de o noutate şi de o originalitate extraordinară" [3]).

În perioada cînd studia compoziţia cu Castaldi, Alfred Alessandrescu a realizat prima sa lucrare importantă, poemul simfonic „Didona" (1911), după ce cu un an înainte scrisese cunoscuta schiţă pentru coarde „Amurg de toamnă".

Din vremea studiilor la Paris datează „Fantezia romînă pentru orchestră" iar după întoarcerea în ţară, el a scris a doua lucrare importantă — poemul simfonic „Acteon" (1915). Timp de un deceniu Alfred Alessandrescu mai dă la iveală un număr de piese instrumentale şi mai ales vocale cu acompaniament de pian sau orchestră pe versuri ale poeţilor francezi (Alfred de Musset, André Rivoire, Edmond Rostand, Henri de Régnier, Tristan Klingsor) şi ale Elenei Văcărescu. Atît în creaţiile simfonice cît şi în cele vocale, compozitorul dovedea o remarcabilă măiestrie, o sensibilitate deosebită pentru latura poetico-dramatică, o înclinaţie organică spre ideea programatică, sădită — poate — şi, în orice caz, dezvoltată atît de Castaldi cît şi de profesorii din capitala Franţei. Îndeosebi cele două poeme simfonice au adus un puternic renume compozitorului în ţara noastră cît şi peste hotare. Dirijori romîni ca G. Enescu, D. Dinicu, G. Georgescu şi străini ca H. Scherchen, G. Pierné le-au executat la Bucureşti, Paris, New York, Boston, München, Stockholm, Strassburg.

În deceniul al treilea, prin fondarea Societăţii Compozitorilor Romîni, la care a luat parte şi Alfred Alessandrescu, prin influenţa pozitivă a Premiului de compoziţie „George Enescu" — a cărui distincţie cu rangul I fusese acordată în 1916 pentru „Acteon" — s-au creat premizele pentru un avînt susţinut al creaţiei noastre sprijinită pe cîntecul popular, inspirată din viaţa poporului, avînd adesea sensul de critică ascuţită la adresa vechii orînduiri sociale. În această perioadă, alături de creaţii reprezentative ale lui George Enescu, apare poemul simfonic „Privelişti moldoveneşti" de Mihail Jora, Divertisment rustic şi opera „Năpasta" de Sabin Dragoi şi altele. Este momentul cînd se dezbate viu pe tărîm componistic şi teoretic problema afirmării muzicii romîneşti împotriva influenţelor cosmopolite. Cei mai avansaţi muzicieni s-au alăturat prin creaţia şi convingerile artistice muzicii legate de popor.

Printre aceştia se află şi Alfred Alessandrescu, care răspunzînd în cadrul unei anchete deschise de revista „Muzica" în 1920 în legătură cu posibilităţile dezvoltării muzicii simfonice pe baza inspiraţiei din cîntecul popular, cita, în sprijinul părerii pozitive pe care o împărtăşea, „şcoala rusă, în care folclorul ocupă primul loc ca izvor de inspiraţie". „Simfonia — spunea el — este crearea de teme sau motive noi, în spiritul muzicii populare, teme care păstrîndu-şi calităţile lor de idei bune pentru simfonie, deci apte pentru dezvoltări simfonice, pentru dramatizare, — să împrumute în acelaşi timp accente şi inflexiuni caracteristice melodiei noastre populare". [4]).

La 20 decembrie 1915 Alfred Alessandrescu a debutat ca dirijor conducînd orchestra Ministerului Instrucţiunii Publice cu poemul simfonic „Acteon" fiind apoi angajat în 1921 ca prim dirijor la operă, iar în 1933 ca prim dirijor şi director artistic al Orchestrei Simfonice Radio. Această activitate la

Carte poştală ilustrată în uz în vremea copilăriei compozitorului.

3) Din art. „Ion Nonna Otescu" rev. „Muzica" nr. 4/1955, pag. 26.

4) Din rev. „Muzica" an. II. nr. 3, ian. 1920.

care s-au adăugat apoi aceea de pianist, profesor, îndrumător artistic, pentru care era continuu solicitat, i-a micşorat compozitorului capacitatea de a traduce în viaţă, alături de ceilalţi compozitori, concepţiile sale estetice avansate, convingerea în posibilitatea dezvoltării muzicii noastre pe baza inspiraţiei populare. Pe lîngă aceasta, pilduitorul său spirit autocritic l-a determinat să lase altora rolul de a păşi din acea fază a muzicii noastre caracterizată prin trăsături eclectice, în faza în care au apărut simfonii, poeme simfonice, opere, lieduri de inspiraţie autohtonă. Aceasta este explicaţia pentru care Alfred Alessandrescu a încetat să mai compună după 1924.

Dacă în trecut a militat pentru progresul muzicii noastre, luptînd, alături de alţi muzicieni, cu greutăţile ce stăteau în calea artei noastre sub vechiul regim, după 23 August el a păşit înainte cu elan sporit datorită noilor condiţii create artei. El a înţeles înalta răspundere a artistului în avîntul întregului popor spre o viaţă nouă. A devenit membru al Partidului Muncitoresc Romîn, cinstind această calitate prin întreaga sa activitate.

Bogata sa experienţă componistică s-a revalorificat pe o treaptă nouă în munca desfăşurată în laboratorul creaţiei muzicale noi care este Uniunea Compozitorilor. Ca membru în biroul Secţiei Muzică Simfonică şi de Cameră, el a contribuit neobosit la promovarea lucrărilor noi, prezentîndu-le în comisii şi jurii în reducţie la pian, dînd îndrumări tinerilor compozitori cu dragoste dar şi cu severitate. Pentru aceasta el a fost ales membru în Comitetul de Conducere al Uniunii Compozitorilor şi s-a bucurat de multă preţuire din partea compozitorilor. Pînă în ultimele zile ale vieţii sale, Alfred Alessandrescu a rămas prezent în creaţia noastră prin nepreţuita sa contribuţie de orchestrator al unor lucrări, printre care un mare număr de cîntece de mase. Un exemplu asemănător celui al lui Theodor Rogalski, de trudă aproape anonimă şi de modestie pornită din conştiinţa datoriei.

Repertoriul de dirijor al lui Alfred Alessandrescu uimeşte prin marele număr de titluri de lucrări, de concerte şi spectacole, de la simfonicele din sala Ateneului ori din sălile unor mari metropole ale lumii, pînă la spectacolul de operă şi la concertul popular. În decembrie 1957, palmaresul său a însumat 1 528 spectacole de operă şi balet, printre care 41 opere (Mozart, Beethoven, Wagner, Verdi, Musorgski, Massenet, Bizet, Charpantier, Richard Strauss, Borodin, Donizzetti). Dintre lucrările romîneşti amintim „Năpasta" de Sabin Dragoi în premieră, apoi operete (Johann Strauss, Lehar, Schubert). Dintre balete, „Şeherazada", „Daphnis şi Chloe", „Petruşca", iar dintre cele romîneşti „La piaţă" de Mihail Jora. Printre interpreţii de operă pe care i-a dirijat se află Feodor Şaliapin (în „Boris Godunov" şi „Faust"), Florica Cristoforeanu, Mariano Stabile, Mosjukin, J. Sullivan, Yvonne Gall, J. Rogacevsky şi încă mulţi alţii.

Pînă la sfîrşitul anului 1957, repertoriul său simfonic a cuprins 76 simfonii şi simfoniete, 70 uverturi şi preludii, 87 suite şi concerte pentru orchestră, 64 poeme simfonice, 111 concerte cu solişti, numeroase lucrări vocal-simfonice, 125 piese mai mici. Printre solişti a avut pe George Enescu, Dinu Lipatti, Jacques Thibaud, Sviatoslav Richter, Arthur Rubinstein, Claudio Arrau, José Iturbi, Nathan Milstein, Alexandru Brailovsky, Imre Ungar ş. a.

Arta dirijorală a lui Alfred Alessandrescu se caracterizează prin respectul faţă de concepţia şi stilul pieselor pe care le adîncea din perspectiva culturii sale muzical-estetice marcante, prin gestică ponderată strict adecvată expresiei, prin grija pentru claritate şi limpezime. Faţă de instrumentişti şi de public se comporta întotdeauna cu afabilitate şi solicitudine.

Ca partener foarte preţuit al lui George Enescu, pe care-l acompania la pian, ca şi al altor muzicieni, A. Alessandrescu a colindat multe din oraşele ţării. A dirijat multe concerte şi peste hotare, ca la München şi mai ales la Paris cu orchestra Collonne şi orchestra Radio, bucurîndu-se de elogii, ca de pildă, cu prilejul concertului radiodifuzat din februarie 1957, în al cărui program a inclus şi două lucrări romîneşti.

El a desfăşurat o bogată activitate obştească, de îndrumător, în calitate de director muzical la Radio, prim dirijor al orchestrei operei, dirijor şi subdirector al Filarmonicii. Timp de 26 de ani, Alfred Alessandrescu a apărut la pupitrul orchestrei simfonice Radio, al cărui dirijor permanent a fost din anul 1933. El a muncit neobosit în tot acest timp pentru răspîndirea muzicii în rîndurile unui public cît mai larg şi a fost, în adevăratul înţeles al cuvîntului, un factor activ al culturii muzicale romîneşti.

Orchestra Simfonică Radio s-a dezvoltat sub îndrumarea sa şi a învăţat de la acest artist, modest, de o mare sobrietate şi fineţe sufletească, de la acest prieten şi educator, să desluşească înţelesurile adevărate ale operei de artă. Exemplul acestui şef de orchestră animat de respect faţă de muzică şi creatorii ei, va rămîne mereu în amintirea membrilor orchestrei Radio, a acelora care au colaborat cu Alfred Alessandrescu de-a lungul anilor, ca şi a celor tineri.

Contribuţia lui Alfred Alessandrescu şi pe alte planuri ale activităţii muzicale a Radioului a fost de

De la stînga la dreapta: primul, A. Alessandrescu; al treilea, Béla Bartók; al patrulea, G. Georgescu; al cincilea, C. Stroescu.

asemenea de mare valoare. De două ori director muzical, între anii 1933—1938 şi între 1945—1947, însufleţit de dorinţa de a face din emisiunile muzicale o tribună de educaţie, el a sprijinit întotdeauna ceea ce era mai autentic şi valoros în creaţia muzicală universală. Muzicii romînești contemporane ca şi celei din trecut, Alfred Alessandrescu i-a acordat întotdeauna o atenţie specială determinată de aceeaşi conştiinţă a misiunii artistului şi intelectualului înaintat de a contribui la propăşirea culturii în patria sa. Tot printre meritele prezenţei în Radio a lui Alfred Alessandrescu trebuie să menţionăm grija şi solicitudinea permanentă cu care a înconjurat şi stimulat numeroasele talente tinere care s-au ridicat din rîndurile formaţiilor muzicale ale acestei instituţii.

A fost profesor de teorie şi solfegiu la Conservator în locul lui Gheorghe Cucu şi de armonie şi contrapunct în locul lui Castaldi.

Deosebit de însemnată este contribuţia sa în domeniul teoretic muzical. Militînd pentru o artă cu conţinut luminos, exprimat într-o formă cît mai limpede, mai exigent cizelată, el a sprijinit cu ardoare creaţia autohtonă, făcînd-o cunoscută şi peste hotare prin colaborări de durată la reviste romînești şi străine („Musica", „Comoedia", „Musical Curier" ş. a.). Competinţa, claritatea, stilul simplu dar atrăgător i-au atras aprecierea publicului şi a specialiştilor. „Un Alfred Alessandrescu, muzician desăvîrşit, este printre alţii chemat să facă critică muzicală — declara profesorul său A. Castaldi într-un interviu apărut în „Epoca" din 18 februarie 1926 —. Misiunea lui de luminator şi propovăduitor ar fi mai bine îndeplinită la un ziar de mare tiraj, astfel ca toată ţara să fie îndrumată pe un drum sănătos."

După 23 August, A. Alessandrescu a contribuit cu studii de amploare, articole, cronici la promovarea principiilor înaintate de creaţie, la valorificarea moştenirii noastre muzicale. Amintim îndeosebi volumul „Scrieri despre George Enescu" în care studiază creaţia şi arta interpretativă a marelui nostru muzician şi împărtăşeşte experienţa proprie în ce priveşte interpretarea operei enesciene. Alte studii de valoare: „Din experienţa de creaţie a muzicii programatice" în care afirmă caracterul realist, democratic al principiului programatismului muzicii, studii despre viaţa şi opera muzicianului I. Nonna Otescu, articole în care face cunoscute publicului larg aspecte de conţinut şi dramaturgie în operele „Nunta lui Figaro" de Mozart, „Maeştrii cîntăreţi" de Wagner şi altele.

Preţuirea operei şi strădaniilor muzicianului Alfred Alessandrescu nu a fost cu putinţă decît în anii orînduirii noi: i s-au conferit titlul de Maestru Emerit al Artei din R.P.R. (1954) şi Ordinul Muncii (1953), compoziţiile sale şi studiile teoretice au fost tipărite. Alături de nenumăratele imprimări sub bagheta sa, acestea vor aminti întotdeauna posterităţii despre muzicianul de valoare care a fost Alfred Alessandrescu.

*

Alfred Alessandrescu n-a scris mult. Compoziţia a fost primul său domeniu de manifestare artistică,

Portret de Al. Ciucurencu, aflat la Uniunea Compozitorilor din R.P.R.

întinzîndu-se pe o distanţă de nici un deceniu şi jumătate, cedînd apoi locul altor genuri de activitate muzicală.

Cu toate acestea, el s-a afirmat, cum am arătat, ca un remarcabil talent componistic, dînd lucrări de valoare, care constituie şi azi o sursă de preţioase învăţăminte pentru tinerii creatori şi în acelaşi timp unul din aspectele evoluţiei muzicii noastre în primele decenii ale veacului.

În domeniul simfonic, vocal sau instrumental, Alfred Alessandrescu se simte aproape cu exclusivitate atras către tema programatică, către imaginea concretă, către inspiraţia plastică.

După cum am arătat, îndreptarea compozitorului către muzica cu program se datoreşte atît înclinaţiilor personale cît şi influenţei pe care Castaldi şi profesorii de la Paris au exercitat-o asupra-i. Aproape întreaga creaţie a lui Castaldi are o semnificaţie programatică — de la poemele „Marsyas", „Marea" şi „Fagul roşu", de la „Idilă", impresii romînești scrise în primul deceniu al veacului, pînă la Simfonia „Eroul fără glorie" terminată în 1925. Castaldi a susţinut cu ardoare la clasa de compoziţie însemnătatea muzicii cu program şi a considerat ca o datorie din partea elevilor săi abordarea acestui principiu de creaţie. Această concepţie care-şi trăgea rădăcinile de la romanticii promotori ai genului programatic — Berlioz şi Liszt — a găsit un teren fertil mai ales în sensibilitatea şi cultura lui Alfred Alessandrescu şi I. Nonna Otescu, care au continuat direct drumul lui Castaldi în acest domeniu. În acea fază a dezvoltării muzicii noastre, inspiraţia din lumea legendelor antice ca şi preluarea concepţiei şi stilului muzical romantic şi impresionist au avut o influenţă pozitivă, pregă-

tind calea creației naționale din următoarele decenii, ferind compoziția noastră de înrîuririle experimentelor formaliste ce deveneau în alte țări pe cît de puternice, pe atît de dăunătoare.

Prima lucrare de seamă cu care se afirmă Alfred Alessandrescu este schița „Amurg de toamnă" (1910) pentru coarde, în care vădea, din capul locului, priceperea zugrăvirii prin muzică a unui fond emotiv de contemplație lirică, stilul fiind înrudit mai ales cu cel din lucrări de același gen ale lui Castaldi.

Iată propriile mărturisiri ale lui Alfred Alessandrescu în legătură cu compunerea următoarei lucrări simfonice, poemul „Didona" (1911) : „Subsemnatul fiind pe acea vreme elev în clasa a 6-a a liceului „Gheorghe Lazăr" la secția modernă, unde studiul literaturii clasice ocupa în program un loc important, am fost atras încă dintru început de legendele eroice din antichitatea greco-romană.

Încă și astăzi îmi aduc aminte cu multă emoție de regretatul nostru profesor de literatură latină, Anghel Marinescu, care, prin elocvența lui caldă și convingătoare, cu care ne tălmăcea sensul frumoaselor hexametre ale lui Virgiliu, căutînd să pătrundă adînc în sufletul eroilor cîntați de poeți, — a izbutit să trezească în noi un viu interes pentru literatura clasică.

Am prețuit totdeauna elementele pozitive din literatura clasică, izvor viu de învățăminte, de adevăruri asupra vieții, ce pot fi aflate chiar și în narațiunile din domeniul mitologic.

Urmînd în același timp compoziția la clasa lui Castaldi cînd acesta a cerut elevilor săi ca pentru sfîrșit de an să prezinte fiecare cîte o uvertură, eu mi-am ales fără multă ezitare ca subiect pentru uvertura cerută, un episod din cartea a VI-a a „Eneidei" poetului latin Virgiliu.

În acest episod poetul povestește cum Enea, eroul troian, care în urma asediului Troiei de către oștile grecești, a pornit spre mări și țări împreună cu tovarășii săi de luptă, poposește pe țărmul de nord al Africei, la Cartagina, unde regina Didona, din războinic neam fenician, îl primește cu o deosebită cinste. O dragoste puternică se naște între regină și noul venit. Didona caută zadarnic să lupte împotriva acestei iubiri, însă în cele din urmă ea cedează pasiunii. Mînat de caracterul său aventuros, Eneas se hotărăște să pornească din nou la drum, părăsindu-și iubita. În zadar încearcă nefericita Didona de a-l înduplecа prin rugi și lacrimi să renunțe la plecare. Neclintit în hotărîrea luată, viteazul războinic se zmulge din brațele ei. Părăsită, Didona e frămîntată cînd de dorința de a se răzbuna, cînd de văpaia dragostei mistuitoare. Doborîtă de deznădejde, în cele din urmă, ea își curmă viața.

Primul lucru ce aveam de făcut era să găsesc cele două imagini melodice, cele două idei contrastante, cerute de construcția uverturii clasice și care puteau caracteriza pe cei doi eroi ai poemului".

Scris pentru orchestră mare, poemul se deschide printr-o melodie viguroasă, bazată pe un ritm energic, clocotitor, semnificînd pe Eneas, urmată de tema secundă lirică, simbolizînd chipul sufletesc tandru și sensibil al Didonei. Din tema lui Eneas se desprinde motivul „destinului tragic", care în introducerea lentă a poemului ne previne de la început — potrivit concepției tragediei antice — asupra dezlegămîntului nefericit pe care-l va avea dragostea dintre cei doi eroi. „Deși pornisem la drum — arată compozitorul — cu intenția de a scrie o uvertură după modelul clasic, prins tot mai mult de lucru și pasionat tot mai mult de subiectul ales, am lărgit considerabil cadrul lucrării, construind un adevărat poem simfonic. Dezvoltarea a luat o amploare pe care nu o prevăzusem : ideile melodice venind în contact, se ciocnesc, apoi se contopesc, împletindu-se într-o urzeală simfonică complexă, temele sînt dezvoltate nu numai în întregime ci și fragmentar, desenurile melodice sînt fie diminuate ca valori, fie lărgite. Momentele de avînt pasionat sau zbucium și furioasă deznădejde alternează cu acelea de resemnată acalmie, ceea ce explică suișurile și coborîșurile, precum și pauzele din discursul muzical.

În reexpoziție, care se liberează de planul tonal clasic, ideea a doua, rămînînd tot în tonul relativ major, capătă o amplă dezvoltare corespunzătoare zbuciumului ce frămîntă sufletul eroinei după plecarea iubitului său, ajungînd la o concluzie, în care tema destinului tragic vestește sfîrșitul eroinei".[5]).

Îmbinînd — după modelul poemului simfonic al lui Cesar Franck și d'Indy — în mod armonios, principiul soliditătii formei cu cel al axării acțiunii simfonice pe desfășurarea epică, poemul simfonic „Didona" impresionează prin melodica abundentă și spontană, plină de farmec, prin priceperea și fantezia dezvoltării armonice și orchestrale, prin combinația meșteșugită a timbrelor. Din punct de vedere armonic, lucrarea relevă influența puternică pe care Richard Strauss și Debussy, cei doi reprezentanți ai principalelor curente stilistice din Occident, o exercitau la începutul veacului asupra multor compozitori. Întîlnim în „Didona" o melodică largă, cu mare ambitus, expusă într-o țesătură polifonică complexă, caracteristică poemelor straussiene, mai ales în „Moarte și transfigurație". Șiruri de acorduri disonante, pînă la undecimă, ne amintesc de armonia lui Debussy, iar unele rezonanțe arhaice, modale, evocă atmosfera lui „Marsyas" al lui Castaldi. De acesta din urmă îl apropie și utilizarea frecventă cu efecte pitorești-dramatice a registrelor grave ale instrumentelor înalte și a registrelor înalte ale instrumentelor grave.

Dintre lucrările simfonice, mai amintim orchestrarea, după o reducție de pian, a concertului în do major pentru două violoncele și orchestră de Haendel, realizată cu simț al autenticității concepției și stilului marelui clasic.

Cea mai importantă creație simfonică a lui Alfred Alessandrescu este poemul „Acteon" dedicat lui George Enescu. Iată mai jos lămuririle compozitorului referitoare la semnificația poemului și la împrejurările în care l-a conceput : „În anul 1914, după un an de studii făcute la clasa lui Vincent

[5]) Din art. „Din experiența de creație a muzicii programatice" rev. „Muzica" nr. 11—12, 1954.

d'Indy — reîntors în țară, am început să scriu un nou poem simfonic, al cărui subiect mi-a fost sugerat de Alfonso Castaldi. Acesta compunînd Marsyas, avusese intenția de a scrie un triptic, urmînd să adauge la primul său poem inspirat din mitologie încă două, ce trebuiau să ilustreze legenda lui Misenus și Acteon. Mai tîrziu a renunțat la această intenție și în dorința sa de a-mi stimula creația mi-a oferit să-mi aleg unul dintre aceste două subiecte spre a-l transpune în muzică. Am ales pe Acteon.

Acest poem ilustrează legenda vînătorului Acteon, care, imprudent și îndrăzneț, surprinde pe Diana, zeița vînătoarei, scăldîndu-se împreună cu nimfele care o însoțeau de obicei. Zeița, mîniată că un muritor a cutezat să-și ridice privirea asupra trupului său, îl preface în cerb. Urmărit de proprii săi câini care nu-l mai recunosc, Acteon e în cele din urmă sfîșiat de ei, după o goană înverșunată.

Pentru a transpune în muzică această legendă, a cărei acțiune se desfășoară în timp, însemna să realizez un poem simfonic construit după modelul tipic al genului, adică urmînd programul în desfășurarea lui, ilustrînd principalele momente ale povestirii făcute de poetul Ovidiu în *Metamorfozele* sale.

Pentru astfel de ilustrare în muzică, am folosit sistemul motivelor conducătoare (leit-motive), care convin îndeosebi unei acțiuni ce comportă diverse episoade și care constituie călăuze foarte necesare ascultătorilor.

Motivele conducătoare se referă atît la persoane, cît și la sentimente sau idei abstracte și ele suferă în decursul tratării și dezvoltării lor, toate transformările sau schimbările ce intervin în caracterul personajelor sau al sentimentelor.

Deși am încercat să urmez în ilustrarea mea simfonică ordinea episoadelor indicată de argumentul literar, am căutat în același timp să adaptez poemul meu la planul unei construcții simfonice clasice și totuși libere, respectînd anumite exigențe de ordin tematic și tonal. Astfel, se pot distinge în acest poem cele patru părți ale unei adevărate simfonii : prima parte, precedată de o scurtă introducere lentă, care caută să zugrăvească liniștea pădurii înainte de răsăritul soarelui — e o mișcare vie, care descrie peripețiile vînătoarei.

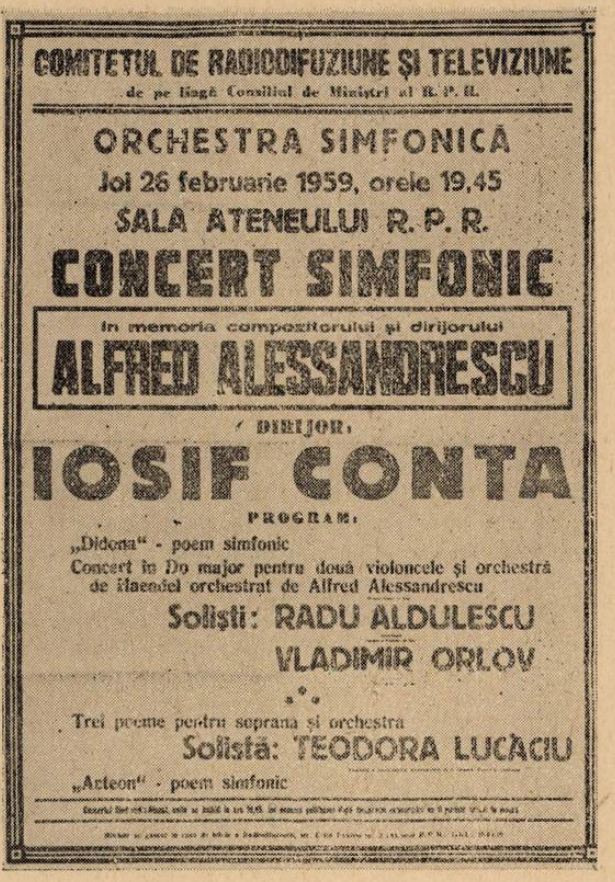
Episodul al doilea — mișcarea lentă — ne conduce în peisajul izvorului și grotei, unde Diana obișnuia să se scalde înconjurată de suita ei de Nimfe.

Al treilea episod — surprinderea — are caracterul unui scherzo. Nimfele speriate se reped în jurul zeiței și îi fac un văl din trupurile lor spre a o ascunde privirilor străine ; eroul e metamorfozat în cerb ; se aud strigăte de spaimă și durere ; apoi goana furioasă, urmată de sfîșierea lui Acteon.

O a patra parte — lentă — corespunde ultimei fraze din povestirea făcută de poetul Ovidiu :

...„și pădurea păstră încă multă vreme ecoul strigătelor și gemetele tînărului vînător care cutezase să contemple trupul mîndrei Artemis..."

După cum se poate vedea din cele spuse, încercînd să aplic sfatul profesorului meu Vincent d'Indy de a păstra „printre fanteziile unui poem sau ale



unui program oarecare principii esențiale ale construcției simfonice", am căutat, scriind muzica pentru Acteon să nu mă îndepărtez prea mult de un anumit plan tonal și de echilibrul necesar unei lucrări simfonice."

După o expunere, desfășurată într-un larg răstimp, a motivelor principale ale poemului — motivul vînătoarei, motivul complex al lui Acteon, zugrăvind rînd pe rînd caracterul său bărbătesc, eroic, sentimentele de admirație către zeiță, prevestirea morții vînătorului, motivul Dianei „unduios ca trupul ei frumos", motivul freamătului pădurii care se transformă apoi zugrăvind fuga nimfelor speriate —, urmează o amplă dezvoltare orchestrală de un caracter liber, urmînd evoluția acțiunii.

Dacă arta armonică folosită în „Didona" era rezultatul preluării directe deși cu mare meșteșug a procedeelor maeștrilor săi, în „Acteon" compozitorul ajunge pe o treaptă superioară, realizînd o sinteză personală între melodia avîntată, romantică, cu frecvente ornamentații (sînt caracteristice apogiaturile multiple legate, înaintea unei note lungi, cunoscute sub numele de „Schleifen" frecvente mai ales în poemele „Electra" ori „Salomeea" de Strauss) și utilizarea largă a polifoniei și cromatismului specifice lui Richard Strauss și armonia plină de culoare obținută prin succesiuni de acorduri pe treptele gamei hexatonale, atît de caracteristică în lucrările lui Debussy. Disonanța este folosită cu o adîncă conștiință a rolului său expresiv-dramatic. Compozitorul distinge cu un fin simț al culorii și tensiunii emotive între „disonanțe care sună amplu, somptuos sau diafan, eteric, iar altele

care sună agresiv, urît". El consideră că „o disonanță spre a fi pusă în valoare, nu trebuie să fie înecată într-o avalanșă de alte disonanțe ; spre a reieși în toată splendoarea, nu trebuie abuzat de ea".

Orchestrația în „Acteon", în care se remarcă formația amplă a instrumentelor de percuție și în genere a instrumentelor de culoare, atinge un înalt grad de măiestrie. O scriitură de virtuozitate conferă lucrării forță evocatoare prin divisi ale coardelor, prin contraste de nuanțe, prin folosirea tremoloului, surdinei, glissandoului, cu atîta pricepere încît poemul poate fi considerat ca o valoroasă aplicare a artei orchestrale din al doilea deceniu. Este, pe de altă parte, o reușită traducere în viață a principiului exprimat de Berlioz în Tratatul său de orchestrație, potrivit căruia maxima realizare a programatismului muzical se obține printr-o scriere profund adecvată conținutului și nu prin simple indicații formale de expresie.

Alte lucrări valoroase lăsate de Alfred Alessandrescu sînt un număr de cîntece cu acompaniament de pian sau orchestră. Versurile poeților francezi și ale Elenei Văcărescu sînt lirice, contemplative cu ușoare învolburări dramatice, cu o notă de intimitate, de frămîntări singulare, adesea însă fără motive prea adînci, majore. Înveșmîntarea muzicală este plină de fantezie și sensibilitate : o melodică expresivă uneori duioasă, lirică, alteori intens dramatizată, însoțită de un acompaniament sugestiv, sînt calități prin care aceste piese reprezintă adevărate izbînzi ale genului.

Limitată ca sferă de inspirație, înscrisă în cadrul unor anumite concepții și al unui stil răspîndit în acea vreme, restrînsă calitativ și ca genuri de manifestare, realizată în prima tinerețe, cu mult înainte ca muzicianul să atingă maturitatea, creația lui Alfred Alessandrescu poartă pecetea talentului și meșteșugului remarcabil al compozitorului, rămînînd o valoroasă moștenire a muzicii noastre de după începutul veacului, avînd rolul important, alături de alte lucrări din acea perioadă, de a fi adus o contribuție la creșterea pe care a căpătat-o în deceniile următoare muzica noastră inspirată tot mai adînc din viața și cîntecul poporului. Ea întregește astfel aportul multilateral, luminos al muzicianului la înflorirea culturii noastre.

Armonie și polifonie în cîntecul popular romînesc

I.

de TIBERIU ALEXANDRU

Încă de la primele sale începuturi, componistica romînă, însuflețită de entuziasmul romantic al generației înoitoare de la 1848, s-a îndreptat către cîntecul popular. Stau mărturie, alături de o seamă de colecții de „cîntece naționale", „melodii romîne", „airs roumains", „chansons moldaves" ș. a., „transcrise sau arangiate" pentru clavir, nenumărate fantezii, potpouriuri, uverturi și cadriluri inspirate mai ales din folclorul lăutăresc-orășenesc ori de-a dreptul creații în stil popular. Aceste începuturi modeste, adesea naive, deschid calea făuririi unui grai muzical național, pregătit în Bucovina de Ciprian Porumbescu, în Moldova de Gavril Musicescu, în Transilvania de Gheorghe Dima, în Banat de Ion Vidu, iar în Muntenia de D. G. Kiriac. Această orientare este desăvîrșită de către George Enescu, maestrul necontestat al școlii muzicale romînești. Înzestrat cu excepționale potențe creatoare, stăpîn desăvîrșit pe mijloacele meșteșugului muzical și animat de o nemărginită dragoste pentru poporul său, G. Enescu a ridicat pe cele mai înalte culmi artistice esența cîntecului popular romînesc.

Este deosebit de semnificativ faptul că de la bun început (1920), prima asociație a scriitorilor de note, Societatea Compozitorilor Romîni, a militat pentru înflorirea unei arte originale, crescută organic din creația artistică a maselor largi populare. Statutul poruncește ca lucrările „cu caracter romînesc" să fie cîntate și tipărite cu precădere, iar manifestul răspîndit cu prilejul primului concert simfonic de muzică romînească (1924), statornicește că „Societatea va cerceta cu dragoste cîntecul poporului nostru".

Compozitorii au simțit nevoia să se bizuie pe o documentare temeinică asupra melosului popular. De aceea, la propunerea lui Constantin Brăiloiu se pune temelia unei întinse acțiuni de culegere și studiere a folclorului romînesc, mai întîi prin instituirea unor premii menite să stimuleze colecționarea muzicii populare (1925), iar apoi prin întemeierea unui centru de cercetări riguros științifice (1928). Sub conducerea sa, Arhiva de Folclor a Soc. Compozitorilor Romîni a cunoscut o dezvoltare prodigioasă. Statisticile publicate în preajma izbucnirii ultimului război, o așează între cele mai de frunte fonduri de muzică populară din lume, iar bogatele sale colecții, adunate după o înaintată metodă de cercetare, ajung vestite. Institutul de Folclor, realizare a regimului nostru de democrație populară, moștenește zestrea arhivelor înaintașe și duce mai departe, cu mijloace considerabil sporite, acțiunea începută acum trei decenii de către Soc. Compozitorilor Romîni.

Multe din roadele activității desfășurate de folcloriștii noștri au fost puse la îndemîna creației muzicale contemporane și la temelia învățămîntului de specialitate. O seamă de colecții de muzică populară și de studii teoretice au văzut lumina tiparului, iar *Revista de Folclor* se străduiește să țină o legătură vie între cercetători și marele public.

Bogăția și varietatea extraordinară a creației noastre populare nu sînt încă pe deplin cunoscute, iar

folcloristica noastră nu este încă în măsură să elaboreze, în toate domeniile folclorului, cuprinzătoare studii de sinteză. Asemenea lucrări preocupă însă într-o măsură din ce în ce mai mare pe folcloriştii noştri şi sîntem în măsură să însemnăm o seamă de realizări promiţătoare în acest domeniu.

Scrierea de faţă îşi propune să sistematizeze cunoştinţele, încă puţine şi sporadice, în ceea ce priveşte veşmîntul armonic şi polifonic pe care îl îmbracă, în anume cazuri, cîntecul nostru popular. Cele ce urmează nu trebuie socotite decît ca un modest început într-un domeniu care cere încă, cu stăruinţă, întinse cercetări.

Grupul de femei din Banat, de la care s-a înregistrat cîntecul „de petrecut".

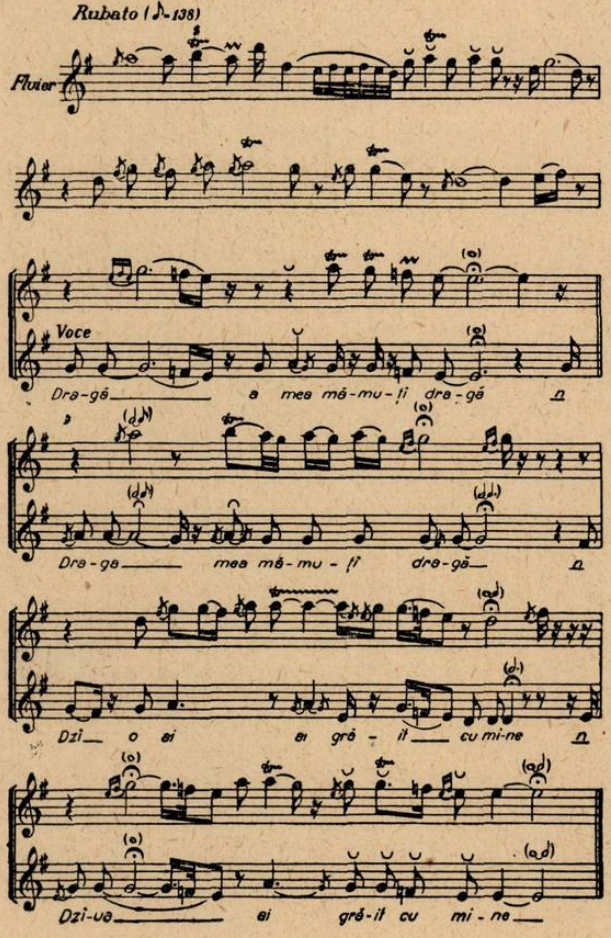
Am socotit totuşi folositor să înfăţişăm cele mai însemnate din roadele cercetărilor de pînă acum în această privinţă, dat fiind interesul deosebit pe care compozitorii noştri îl acordă problemei de faţă, într-o vreme în care se poartă largi discuţii cu privire la esenţa limbajului muzical naţional şi cînd teoreticienii nu s-au pus încă de acord asupra principiilor unei armonii şi polifonii proprii cîntecului nostru popular.

*

Caracterul omofon al muzicii vocale este o însuşire fundamentală a creaţiei artistice a poporului nostru. Cîntat de unul singur ori în grup, la unison sau în octave, cîntecul popular romînesc constituie o dovadă vie a măreţiei, bogăţiei, varietăţii şi expresivităţii pe care o poate avea, în ciuda simplităţii sale, cîntarea omofonă. Roade ale unui neistovit proces de creaţie, desfăşurat fără zăbavă de-a lungul unei zbuciumate istorii, cîntecele noastre populare ating adesea cele mai înalte culmi ale perfecţiunii artistice. Marea lor bogăţie melodică şi complexitatea minunatei lor ţesături ritmice ţin locul artificiilor cîntării pe mai multe voci, pe care o cuprind totuşi, în miezul lor, în forme latente.

Cîntarea polifonică nu lipseşte însă din lumea cîntecului vocal al poporului nostru. Întovărăşirea glasului cu un instrument muzical oarecare, care cîntă aceeaşi melodie, duce în mod obişnuit la o seamă de nepotriviri între cele două voci, datorite mai ales posibilităţilor tehnice sporite ale instrumentului folosit, înfloriturilor bogate cu care împodobeşte cîntarea şi pe care le scoate mai cu înlesnire decît le poate înfăptui glasul omenesc. În partea de miazănoapte a Moldovei se obişnuieşte ca bocetul să fie însoţit de un fluier mare. În asemenea cazuri, glasul femeilor se împleteşte cu viersul fluierului într-o pitorească eterofonie, cîntare întîmplătoare pe două voci. În exemplul care urmează, un bocet pentru mamă, înregistrat de la o tînără femeie din partea locului, acompaniată de fluier, deslușim, în embrion, anume forme polifonice, cum ar fi bunăoară imitaţia, izvorîtă aici din întîrzierea cu care fluierul urmăreşte melodia cîntăreţei :

Disc 725 *Deia (Cîmpulung-Suceava)*
28.9.1937 Inf. : Trifan Nemciuc, 73 a (fluier) şi Leontina Niga, 33 a (voce)



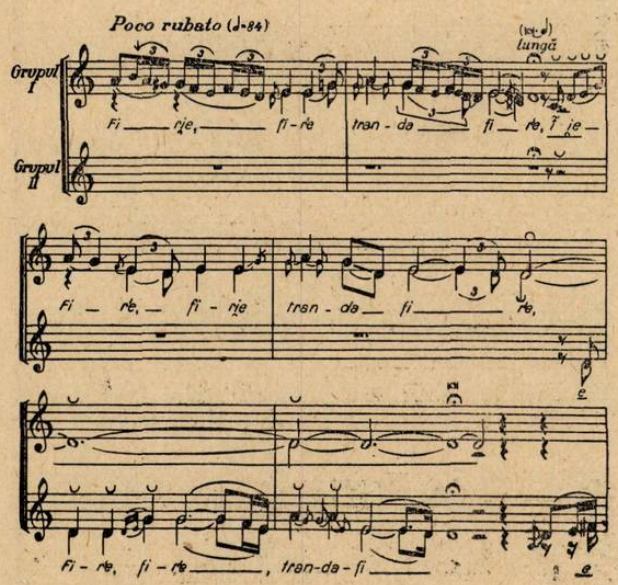
Eterofonia poate fi observată şi cînd aceeaşi melodie este cîntată de două sau mai multe voci ori de două sau mai multe instrumente muzicale. De asemenea, în cîntarea antifonică în care se cîntă adesea colindele. După cum a observat Bartók, intrarea unuia din coruri se face înainte ca celălalt să fi sfîrşit melodia, încît din cînd în cînd, vreme de o clipă, cîntarea pare pe două voci [2].

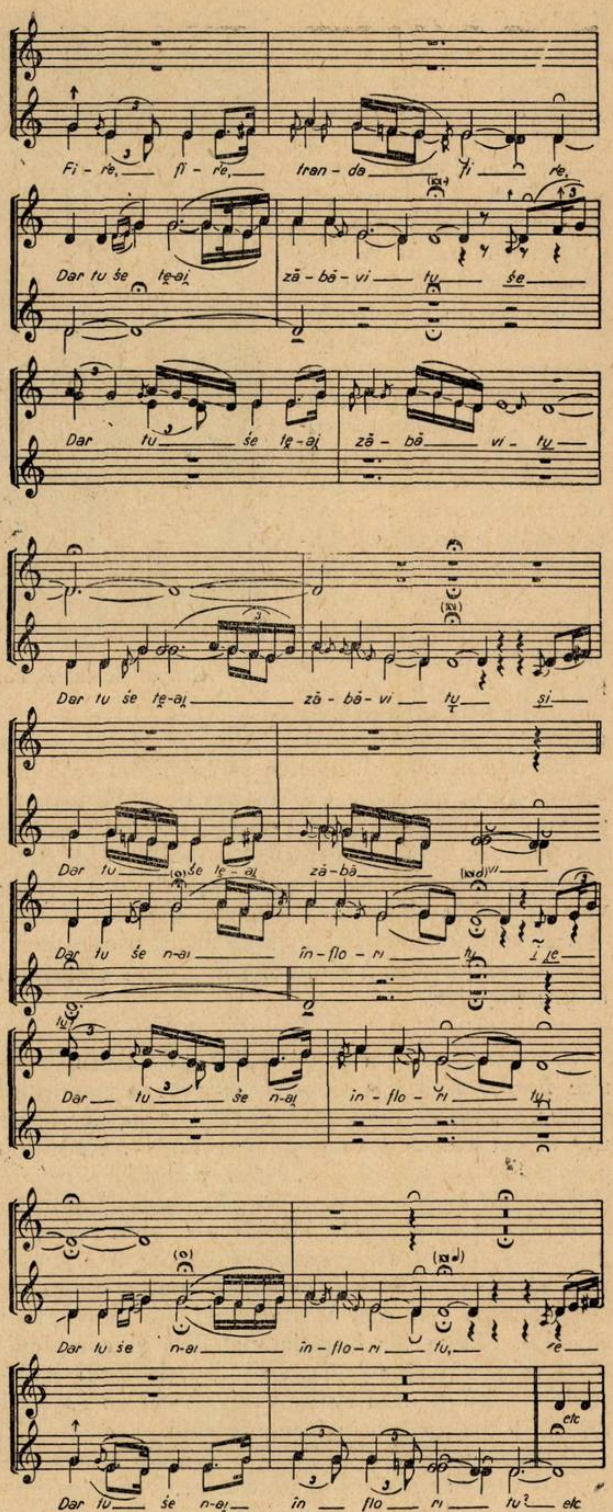
În schimb, în felul în care se cîntă antifonic cîntecul ceremonial funebru „de petrecut" în unele sate din partea de miază-zi a Banatului, se poate vorbi de o polifonie în adevăratul înţeles al cuvîntului, bazată pe ison. Primul cor zăboveşte pe o finală prelungă, pe care se aşterne cîntarea celui de-al doilea cor ; pe finala prelungă a acestuia se clădeşte melodia cîntată, în continuare, de primul cor ş.a.m.d. Din loc în loc, pe o durată destul de mare, cîntarea este pe două voci.

Cele şase femei de pe Valea Almăjului de la care s-a înregistrat cîntecul „de petrecut" care urmează, au cîntat în două grupuri de cîte trei. Fiecare grup este condus de una din cîntăreţe. Ea începe melodia, urmată de celelalte. Finala, pe care o prelungesc cît le ţine suflul, nu o sfîrşesc toate deodată ; la urmă rămîne, de obicei, una singură. Din cînd în cînd se observă în sînul unui grup oarecare cîte un interval armonic (secundă mare sau cvartă) ori alte abateri, mai puţin însemnate, de la un riguros unison, efecte eterofonice, nedorite de cîntăreţe, datorite întîmplării :

Mg. 1044
7.2.1957

Borlovenii Vechi (Bozovici-Timişoara)
Inf. I : Maria Banuş, 37 a, Maria Imbrescu, 55 a, Floarea Imbrescu, 49 a ; II : Paraschiva Dănuş, 49 a, Trandafira Caretva 51 a, Maria David, 54 a.



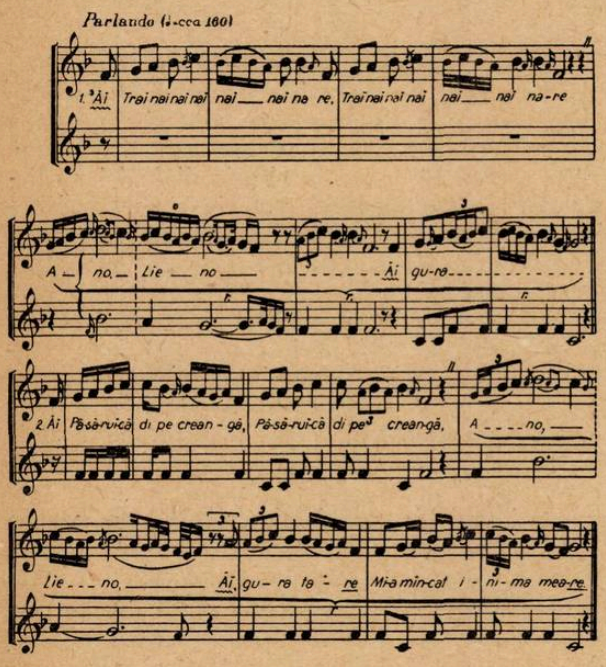


Pe mai multe voci se cîntă în partea locului şi cîntecul ceremonial de nuntă. Descriind desfăşurarea unei nunţi ţărăneşti în comuna Bozovici (1939), prof. Nicolae Ursu scrie următoarele : „Chemaţii mirelui cinează la el acasă. Ei vin la casa fetei numai după ce gată cu strigăturile, colea către miezul nopţii, dînd semne de sosire printr-un cîntec ritual tradiţional, cîntat în stradă, la ferești, ca să dea „pră govia" (mireasa). Intr-adevăr, nu peste mult timp s-aude în stradă o melodie impresionantă, intonată în toiul nopţii de un grup de femei şi bărbaţi din partea

mirelui. Versul prim este condus de *Viorica Boloantă*, iar la repetiţie acompaniamentul armonic îl susţin îndeosebi bărbaţii, mai toţi cu voci alese şi pătrunzătoare"[3]. Autorul notează doar melodia cîntecului respectiv[4], nu şi „acompaniamentul armonic" de care pomeneşte, încît nu ştim dacă e vorba de aceeaşi tehnică de cîntare antifonică cu ison, ca cea din cîntecul ceremonial funebru de mai sus. Din analiza cîntecului de nuntă, notat de prof. Ursu, o melodie bănăţeană cu „semicadenţă" finală caracteristică, se pare că este vorba de o cîntare pe mai multe voci ceva mai evoluată.

Ca urmare a unei îndelungate practici corale, în partea de miază-zi şi de apus a Banatului, bărbaţii mai ales obişnuiesc să cînte cîntecele propriu-zise pe două sau mai multe voci. Cel care poartă melodia este secundat uneori de un altul în terţe şi sexte şi îndeosebi de un acompaniament al grupului, bazat pe isonul de tonică şi dominantă sau pe acordurile acestor trepte. Béla Bartók a publicat pentru prima dată un astfel de cîntec, înregistrat în 1910 în comuna sa natală, de la un grup de fete[5].

M. F. 860 a — *Sînnicolaul Mare (Timişoara)*
1910 — fete



După cum se vede melodia o începe o purtătoare, urmată după al doilea rînd melodic de partea acompaniatoare. Concepţia de ison, care stăruie, se fundează cînd pe fundamentală cînd pe dominantă, după cerinţele de sprijin armonic ale melodiei. La începutul refrenului *(Ano, Leno)*, vocea a doua secundează melodia la terţa inferioară, potrivit unor concepţii armonice vest-europene.

Intr-o lucrare apărută în 1951, Bartók scrie că sîrbii din fostul judeţ Timiş-Torontal, de la care a cules cîntece populare, cîntă în mod instinctiv pe mai multe voci, într-o manieră asemănătoare, iar dacă cineva le cere să cînte la unison nu se simt la îndemînă. Romînii cultivă în mod spontan cîntecul armonic doar în comuna Sînnicolaul Mare, probabil în urma unei înrîuriri sîrbeşti[6].

Intr-adevăr, obîrşia acestui fel de cîntare, care, aşa cum am arătat, cunoaşte în zilele noastre o răspîndire destul de largă în Banat, nu poate să nu fie pusă în legătură cu muzica populară sîrbească, deosebit de apreciată de bănăţeni, cu cîntarea pe mai multe voci a sîrbilor. Nu se pot însă nesocoti nici înrîuririle exercitate de către activitatea corală de amatori, de veche tradiţie în satele bănăţene, şi nici nu se poate ocoli moştenirea străvechilor forme de polifonie vocală primitivă, bazate pe ison, practicate în cîntările ceremoniale funebre şi în muzica de strană a locului.

După cum ne informează Coriolan Brediceanu, în 1840, cînd s-au pus bazele corului din Lugoj, s-a păşit în biserică de la „glasul gurei şi isonul şopîrlăitor" la „întocmirea armonică a vocilor". Iar cînd, după o activitate de 17 ani, corul s-a destrămat pentru o bucată de vreme, „glasul gurei şi isonul eară a apucat pe de-asupra"[7]. Se crede că Trifu Şepeţian, fondatorul corului de plugari din Chizătău, al cărui centenar s-a sărbătorit acum doi ani[8] şi-a instruit colegii de la Institutul Teologic din Arad şi mai pe urmă corul său format din „plugari" din Chizătău, după „glasul gurei". Ca unul care nu cunoştea notele, a împrumutat tehnica polifonică tradiţională a muzicii psaltice din partea locului, unde melodia era „acompaniată liber de o a doua voce şi de un ison ţinut de o a treia"[9].

Acest fel de cîntare pe mai multe voci, dezvoltat sub înrîurirea vădită a muzicii apusene, nu este cea mai potrivită înveşmîntare armonică a melosului popular romînesc[10]. Se creează adesea o discrepanţă supărătoare între esenţa modală a melodiilor noastre populare şi o astfel de haină armonică, croită după tiparul străin al funcţiunilor armonice occidentale. In însemnările rămase de la folcloristul bănăţean Nicolae Lighezan, fost profesor de muzică la liceul din Oraviţa, de fel din comuna Banloc, raionul Ciacova, citim următoarele deslușiri, pline de învăţăminte în această privinţă : „Romînii noştri la nunţi şi la petreceri, cîntă tot felul de cîntece, şi mulţumită corurilor atît de dese, cîntă în două trei voci. Dar în cele mai multe cazuri îi vezi că deodată se pierd şi se uită unul la altul, cîteodată învinovăţindu-se de greşeli şi cu toţii se silesc să prindă iarăşi „tonul" după cel care cîntă „prima". Îşi revin, iar se pierd, iar revin şi tot aşa o duc pînă trec la alt cîntec, care este, sau ca cel precedent, sau mai uşor de „secundat" sau mai greu şi atunci „secundanţii" mai mult tac... Aici cauza este că acea doină[11] sau acel cîntec, care nu poate fi „secundat" nici de cei mai buni cîntăreţi chiar, nu este muzică de rînd ci este o adevărată muzică superioară".

Deosebit de valoroase sînt, în schimb, cîntările polifonice vocale ale dialectului muzical macedoromîn, în special ale ramurii fîrşeroţilor.

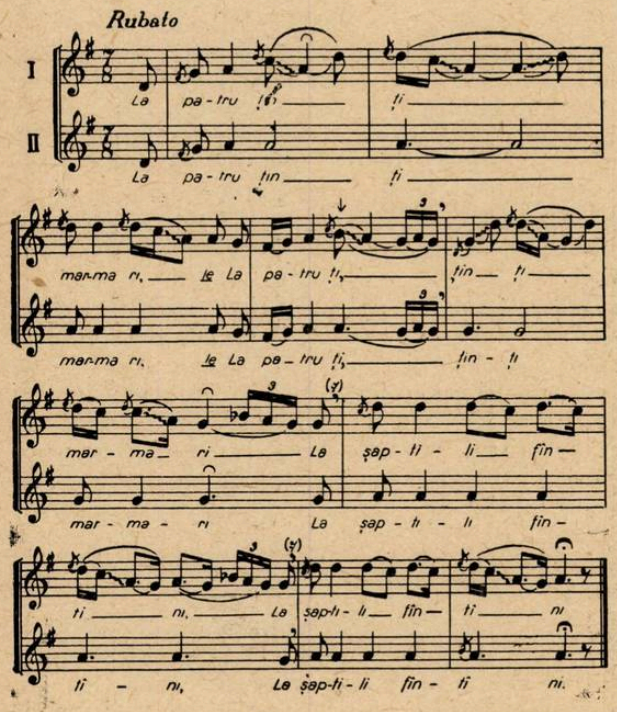
Tache Papahagi descrie acest fel de cîntare şi dă o notaţie muzicală încă acum 37 de ani[12]. O descrie mai pe urmă muzicologul Emil Riegler-Dinu[13] şi filologul Th. Capidan[14], fără să-şi ilustreze însă expunerea cu vreo notaţie muzicală, cum ne-am fi aşteptat îndeosebi de la cel dintîi. Din colecţia de cîntece macedonene a lui Vanghele T. Millio[15], cele cîteva „armonizări" au fost suprimate, pe te-

meiul referatului întocmit de G. Enescu. Neavizat, marele nostru maestru a găsit că armonizările „nu sînt adequate“ şi a cerut să se păstreze „numai melodia goală cu mult mai sugestivă în simplitatea ei“ [16]. Nu ştim întrucît melodiile „notate în muzică de * * *, aspru criticate de I. Caranica, au fixat, în forma lor iniţială, polifonia proprie cîntecelor aromîne.

O descriere cuprinzătoare, întovărăşită de un mănunchi de notaţii polifonice, aparţine lui Ioan Caranica, fost profesor de muzică la liceul romînesc din Bitolia, între anii 1907 şi 1912 [17]. În fine, George Marcu, cercetător la Institutul de Folclor, a consacrat nu de mult un studiu important cîntecelor polifonice aromîne, ilustrat cu o seamă de notaţii din bogatele sale culegeri de folclor macedo-romîn.

Cîntarea polifonică este cunoscută în întregul dialect muzical macedo-romîn. Se desluşesc aici două sisteme bine diferenţiate :

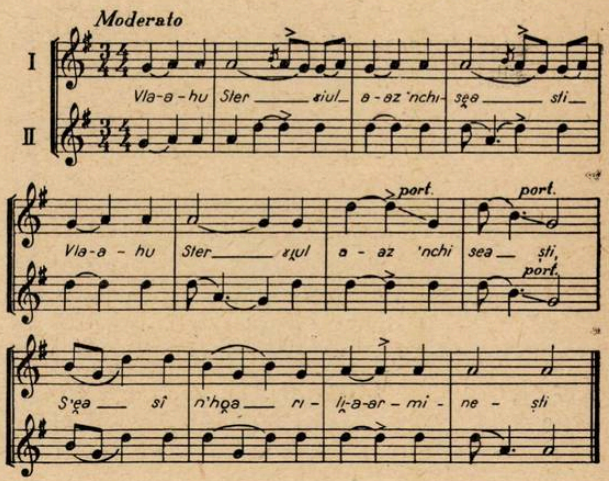
Grupul aromînilor de nord, cu populaţie originară din muntele Gramos, o prelungire a Pindului şi grupul aromînilor de sud, adică aromînii din Epir şi din ţinutul Veria, cîntă doar unele din cîntecele lor pe două voci, mai rar pe trei voci. Acelaşi cîntec poate fi cîntat fie la unison fie pe două voci sau pe trei voci. In cazul cîntării pe voci, cea mai mare parte a grupului cîntă melodia, iar cîţiva, partea de acompaniament, bazată pe ison şi pe două-trei trepte vecine, urmărind profilul melodiei propriu-zise, ca în exemplul următor, cules şi notat de G. Marcu în Bucureşti, în anul 1951 :



Vocea de acompaniament porneşte la unison cu melodia pe care o însoţeşte, se întîlneşte cu ea pe parcurs şi întotdeauna la finele cîntecului. Citeodată ea urcă deasupra melodiei propriu-zise, de obicei printr-un pas de cvartă sau de cvintă, coborînd apoi pe un mers caracteristic, de structură prepentatonică : re-la-sol, aidoma formulei introductive auzită adesea în muzica cimpoierilor noştri. Astfel în cîntecul următor, din colecţia Caranica, despre care ni se spune că se cîntă la nuntă, în regiunea Veria :

CÎNTECUL AL VLAHU STERIU

Regiunea Veria
Inf. St. Chiriazi şi T. Caranica



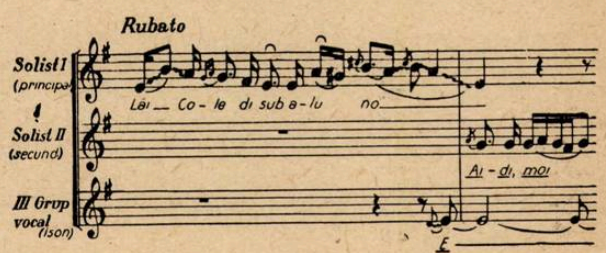
Cîntecele aparţinînd acestui sistem de cîntare polifonică sînt aproape aidoma cu cîntecele polifonice bulgăreşti din partea de vest şi sud-vest a ţării, notate de V. Stoin, despre care folcloristul bulgar credea că ar sta la obîrşia diafoniei medievale din Europa apuseană [19]. Prin cîntarea antifonică bazată pe ison, melodiile aromînilor se aseamănă oarecum cu cîntecul bănăţean „de petrecut“, citat mai înainte.

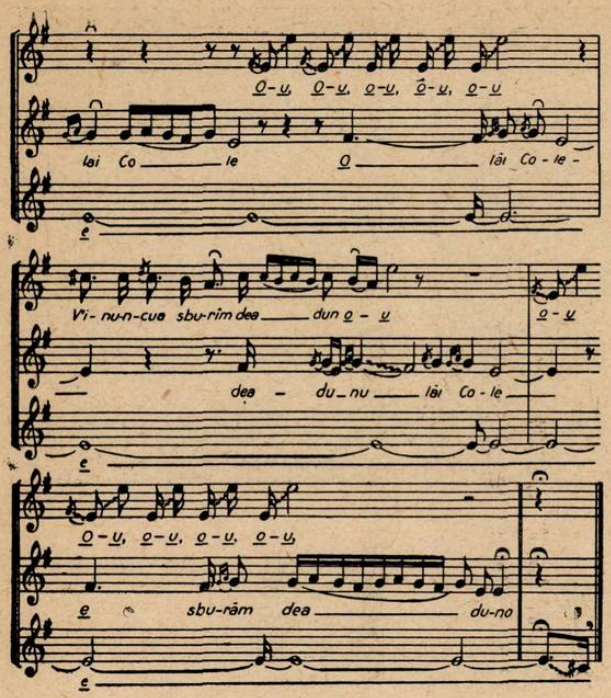
Cîntecele grupului fîrşeroţilor aparţin altui sistem polifonic, deosebit de interesant. Melodia o începe un solist, urmat după puţin timp de un al doilea, care cîntă acelaşi text. Acesta intonează la început o contramelodie („tale cînticlu“ adică „taie cîntecul“), apoi spre sfîrşit, preia de la cel dintîi firul melodiei propriu-zise, în vreme ce corul ţine un ison invariabil pe fundamentală, pe vocala *e*. La finele cîntecului, grupul părăseşte isonul printr-un portament coborîtor, de obicei cu o întindere de terţă mică descendentă, efect asemănător cu sunetul care se aude la capătul cîntării cimpoerilor, cînd burduful este lăsat să se dezumfle. Şi fîrşeroţii obişnuiesc să-şi cînte antifonic melodiile.

Mg. 638 c.
1955

CÎNTICLU AL COLE

Inf. : Aristide Caramitru, 50 a, şi Deciu Celea, 46 a, împreună cu un grup vocal de patru persoane.





Aceeaşi tehnică polifonică o întîlnim, într-o formă identică, la albanezi, în partea de miază-zi a ţării [20] şi pe cît se pare la grecii din Epirul de nord [21], iar în forme asemănătoare — mult mai evoluate însă — în fermecătoarea muzică populară a gruzinilor [22].

Studierea polifoniei populare ridică din capul locului o chestiune deosebit de importantă. Este cu totul greşit să se judece realitatea ei cu principiile armoniei şi polifoniei din muzica cultă şi de pe poziţiile acesteia. Concepţia despre consonant şi disonant, bunăoară, trebuie fundamental revizuită. In muzica polifonică din Bosnia şi Herţegovina, de pildă, intervalul armonic de secundă mare încheie adesea cîntecele, iar şiruri întregi de asemenea intervale, ori de septime mici, cînd melodia este cîntată din instrumente de înălţimi diferite, sînt curente [23]. Şi asemenea cazuri, oricît de ciudate ar părea, nu sînt rezultatul unor întîmplări cum credea Guido Adler, după care în muzica populară nu poate fi vorba de polifonie ci doar de eterofonie [24], ci ele aparţin unui sistem codificat de o îndelungată practică muzicală.

Obîrşia formelor polifonice populare din bazinul inferior al Dunării, Balcani şi Caucaz se pierde în negura trecutului. Nu poate fi vorba de o veche cultură a claselor dominante, decăzută pe seama poporului, cum bănue Robert Lach, ci de o cultură muzicală populară ancestrală, pe care aşteptăm să ne-o dezvăluie cercetările viitoare.

(Va urma)

---

1 Este semnificativ în această privinţă faptul că un compozitor are meritul de a fi cel dintîi care a abordat studierea acestei probleme. Vezi *Contribuţiuni la studiul armoniei muzicii noastre populare. Cu privire la armonia muzicii lăutăreşti* de Zeno Vancea, în „Muzica", III (1953), nr. 4, p. 12—17.

2 Béla Bartók, *Melodien der Rumänischen Colinde (Weihnachtslieder), Wien*, Universal Edition, 1935, p. XXX—XXXI.

3 Nicolae Ursu, *O nuntă în Valea Almăjului (jud. Caraş). Descriere cu 20 de cîntece şi jocuri populare*, Extras din *Revista Institutului Social Banat—Crişana*, IX (1940), nr. 33—34 (iulie—august), Timişoara, 1940, p. 13—14.

4 Lucr. cit., p. 19.

5 Bartók Béla, *Népzenénk és a szmoszéd népek népzenéje*. [Muzica noastră populară şi muzica populară a popoarelor vecine], „Népszerü Zenefüzetek", 2 szám, Budapest. Somló Béla, 1934, p. XXI. Vezi: Bartók Béla, *Insemnări asupra cîntecului popular*, Bucureşti, ESPLA, 1954, p. 203—204.

6 Béla Bartók and Albert B. Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs*, New York, Columbia University Press, 1951, p. 72.

7 Coriolan Brediceanu, *Date şi reminiscenţe pentru istoria reuniunei romane de cîntări şi muzică din Lugoj*, Lugoj, Tipografia Ioan Florea, 1900, p. 13 şi 24.

8 Vezi L. B. [Liviu Brumariu], *Corul de la Chizătău*, în *Revista de Folclor*, II (1957), nr. 3, p. 112—118.

9 Sever Şepeţian, *Corul de la Chizătău, 100 ani, 1857—1957*, Bucureşti, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, 1957, p. 30.

10 Cercetătoarea Eugenia Cernea de la Institutul de Folclor a consacrat acestui mod de cîntare un studiu special, în curs de publicare. Studiul a fost prezentat la Institutul de folclor, fiind ilustrat cu un material bogat şi inedit rezultat din culegeri proprii. El a înfăţişat pentru prima oară în Institutul de Folclor sistemul bănăţean de cîntare acompaniată vocal.

11 Lighezan numeşte „doine" cîntecele propriu-zise, caracteristice graiului muzical bănăţean. Ca cei mai mulţi dintre intelectualii noştri, el numeşte doină orice melodie cu caracter oarecum melancolic, cu ritm şi mişcare liberă.

12 Tache Papahagi, *Antologie aromânească*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1922, p. 373—375.

13 Emil Riegler-Dinu, *Folclor muzical dobrogean vechiu* în *Analele Dobrogei*, IX (1928), Vol. I: *1878—1928. Dobrogea. Cincizeci de ani de viaţă românească*, Bucureşti, Cultura Naţională, 1928, p. 792—793.

14 Th. Capidan, *Fârşeroţii. Studiu lingvistic asupra românilor din Albania*, Bucureşti, Cartea Românească, 1931, p. 141—142.

15 Vanghele T. Millio, *Cîntece populare macedonene*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1928.

16 Lucr. cit., p. 3.

17 Ioan Caranica, *130 de melodii populare aromîneşti*, Bucureşti, Tipografia ziarului „Universul", 1937.

18 George Marcu, *Cîntecele polifonice aromîne*, în *Revista de Folclor*, III (1958), nr. 2. p. 79—100.

19 Vasil Stoin *Bălgarskata narodna muzica*, Sofia, Dărjavno Izdastelstvo „Nauka Iskostvo", 1956, p. 83—97.

20 Folcloristul Ovidiu Bîrlea, cercetător la Institutul de Folclor, de la care deţinem informaţia privitoare la limitarea cîntării polifonice la partea meridională a ţării, a adus dintr-o recentă călătorie de studii în R. P. Albania, o seamă de înregistrări sonore, care dovedesc identitatea absolută dintre cîntarea polifonică a albanezilor şi a fîrşeroţilor. George Marcu a consacrat un studiu acestei interesante chestiuni, în curs de publicare.

21 „Populaţia Epirului de nord cîntă, în cele mai multe cazuri, în grup. Din grup unul singur începe să cînte cîntecul. Acesta este aşa numitul „primaş". Altul îl repetă, schimbînd oarecum intenţia primului, acesta se numeşte „repetitor", iar alţii îl îmbogăţesc, adică însoţesc pe cei doi; în modul acesta cîntecul se desfăşoară în plin, intensificîndu-se. Unul dintre ei, care însoţeşte pe „primaş" şi pe „repetitor" ţine isonul cu un ton patetic şi cu voce, cîteodată dulce, iar altădată puternică. In felul acesta, grupul de cîntăreţi cîntă în cor, amintind corul bisericesc bizantin, la care, după cum se ştie, predomină cîntăreţul ce conduce, pe care îl însoţesc şi îl ajută cîntăreţii auxiliari şi cei care ţin isonul". (Trad. G. Marcu).

Dimitriu V. Iconomidu, *Ta vorioiperotika dimotika tragudia, Ta tragudia tis psenitias*, Atena, 1954.

22) A. Beghidjânov i G. Cihikvadze, Gruzinskaia SSR, Moskva, Muzgiz, 1957, v. 3—22.

23 Cvjetko Rihtman, *Les formes polyphoniques de la musique populaire de Bosnie et d'Herzegovine*, în *Journal of the International Folk Music Council*, IV (1952), p. 30—35.

24 Guido Adler, *Ueber Heterophonie*, în *Jarbuch der Musikbibliothek*, Leipzig, Peters, 1908, p. 17.

Orchestra populară „Barbu Lăutaru"

IN SPRIJINUL VIEȚII MUZICALE DE MASE

Orchestrele populare de concert și valorificarea folclorului patriei

de T. CĂLȚUN

Ca urmare a noilor condiții de viață create prin revoluția socială, politică și culturală înfăptuită de la 23 August 1944 încoace, lăutarii din București, urmați de cei din provincie, s-au organizat în mai multe orchestre populare de concert. La începutul anului 1949, numai în București erau vreo zece ansambluri de acest fel („Barbu Lăutaru", „Ciocîrlia", „Săbărelul", „Garofița" ș.a.), formate fiecare din patruzeci pînă la o sută de instrumentiști.

La început, orchestrele populare de concert nu erau altceva decît niște tarafuri mari, așa cum ocazional s-au închegat cu vreun prilej sărbătoresc mai deosebit și în trecut [1]. Nu se manifesta o preocupare deosebită în ce privește echilibrul sonor (în ansamblu puteau intra lăutarii care doreau, fiecare cu instrumentul său), iar repertoriul muzical popular era tot cel vechi, cîntat odinioară în restaurante și cîrciumi. S-a ivit însă și un factor nou, dirijorul, care încearcă să coordoneze ansamblul și să-i îmbogățească execuția cu noi mijloace de expresie. Vechile instrumente lăutărești, naiul și cobza, desconsiderate și părăsite aproape cu totul în trecutul nu prea îndepărtat, sînt introduse în ansamblu și începe să li se dea un loc din ce în ce mai însemnat în economia sonoră a formației.

Dar ceea ce este cu totul nou pentru lăutari sînt condițiile în care își înfățișează arta. De unde înainte vreme cîntau în restaurante și cîrciumi, în larma chefliilor, pentru un public care adesea îi desconsidera și-i umilea, de astă dată cîntă în săli de concert sau în incinta fabricilor, pentru un auditor care-i primește cu dragoste și-i prețuiește cum se cuvine. La rîndul lor, orchestrele populare cîntă cu mult elan și cu o măiestrie care încîntă și însuflețește, căutînd mereu să-și îmbogățească repertoriul și mijloacele de expresie artistică.

În aprilie 1949, o dată cu *Institutul de Folclor*, a luat ființă orchestra sa populară, prin selecționarea celor mai buni lăutari din cei vreo patru sute ai ansamblurilor existente în acel moment. În scurtă vreme această orchestră experimentală, numărînd aproape optzeci de membri, a depășit stadiul inițial de taraf mare, devenind o adevărată orchestră populară, cu un just echilibru sonor între instrumentele care o compun, cu un repertoriu substanțial îmbogățit și cu o intonație specifică prin întrebuințarea într-o măsură mai mare a instrumentelor populare lăutărești. Se încearcă să se introducă în ansamblu și alte instrumente populare, făcîndu-se începutul cu fluierul. Se fac încercări de perfecționarea instrumentelor populare vechi, iar în repertoriu încep să se introducă aranjamente sau compoziții scrise anume pentru ansamblu [2].

În 1950 Orchestra Populară a Institutului de Folclor a întreprins un reușit turneu în R. Cehoslovacă, R. P. Polonă, R. P. Ungară și R. P. Bulgaria, iar în iarna 1951—1952 — purtînd de astă dată numele faimosului lăutar „Barbu Lăutaru" — în U.R.S.S. Cronicile muzicale scrise cu acest prilej au subliniat realizările artistice remarcabile ale orchestrei, cît și unele lipsuri, între care cea mai importantă este insuficienta folosire în ansamblu a instrumentelor muzicale propriu-zis populare [3]. Începînd din toamna anului 1953, Orchestra Populară „Barbu Lăutaru" a trecut în cadrul Filarmonicii de Stat „George Enescu" din București. În activitatea ei s-au înscris, în continuare, nenumărate concerte și turnee în țară și peste hotare (în Republica Democrată Germană, R. Cehoslovacă și în R. P. F. Iugoslavia).

Concomitent au luat ființă orchestre populare pe lîngă marile ansambluri de cîntece și jocuri, între care cea a ansamblului Ministerului Afacerilor Interne este cea mai bine închegată. În același timp, unele din cele peste douăzeci de orchestre populare din provincie, se dezvoltă printr-o rodnică activitate artistică, valorificînd specificul muzical regional, atît cel românesc, cît și cel al minorităților naționale. Unele din ele ca, bunăoară, Orchestra Populară „Lazăr Cernescu" din Caransebeș, au întreprins turnee în mai multe regiuni ale țării, propagînd cu real succes muzica populară a regiunii de baștină.

*

Sarcina încredințată orchestrelor populare este să promoveze arta populară specifică regiunii respective, să valorifice creațiile populare contemporane și

prelucrările ori lucrările compozitorilor noştri scrise anume pentru ele, contribuind în acest chip la dezvoltarea unei arte muzicale pusă în slujba poporului.

Experienţa a dovedit că orchestrele populare de concert nu valorifică din plin folclorul nostru muzical, atît de bogat şi de felurit de la un ţinut al ţării la altul. Programele lor cuprind aproape exclusiv piese lăutăreşti, în special orăşeneşti. Repertoriul unilateral pe care ele îl execută cuprinde foarte multe jocuri, puţine doine, aproape de loc cîntece şi foarte rar balade sau cîntece de nuntă.

Exceptînd jocurile, celelalte genuri, mai înainte pomenite, sînt lăsate aproape numai în seama soliştilor vocali, cărora, de obicei, nu li se acordă suficient sprijin artistic în prelucrarea şi interpretarea orchestrală a pieselor pe care ei le cîntă. Orchestrele şi dirijorii părăsesc cuceririle lor artistice şi improvizează, la iuţeală şi de mîntuială, o „ţiitură" lăsată în seama instrumentelor de acompaniament, întreruptă din loc în loc de reluări în *tutti* a unor fragmente ale melodiei respective. Se uită că e vorba de un program artistic, destinat să fie executat într-o sală de concert, în faţa unui public cu alte cerinţe decît clientela restaurantelor. Şi nu de puţine ori, prima noastră orchestră populară de concert serveşte auditoriului, de pe înălţimea scenei Ateneului R.P.R., o „muzică de grătar special"!

Unii dintre solişti uită şi ei însemnătatea unor asemenea manifestări artistice şi — făcînd gustul unui anumit public — se dedau la tot felul de giumbuşlucuri sub demnitatea lor. Ei manifestă totodată o predilecţie deosebită pentru piese vulgare, pseudofolclorice uneori plăsmuite chiar de unii dintre dînşii, fără nici o legătură cu adevăratul folclor — *creaţie artistică* înainte de toate! Din păcate, la asemenea artificii cu totul străine de conţinutul creaţiei artistice a poporului nostru şi de stilul sobru pe care-l pretinde interpretarea folclorului, se coboară uneori cîntăreţi cu renume, ca Emil Gavriş, Ion Luican, Felician Fărcaşu ori Ion Cristoreanu. Faima lor stîrneşte spiritul de imitaţie al unor cîntăreţi tineri, în paguba înaltului rol educativ pe care trebuie să-l aibă repertoriul de cîntece pe care-l însufleţesc.

Soliştii instrumentişti, la rîndul lor, preferă să cînte hore şi sîrbe „de concert", în care virtuozitatea este scop în sine. Clădite pe arpegii, frînturi de game sau felurite motive ritmico-melodice, plimbate de pe o treaptă pe alta şi încheiate la sfîrşit de frază de o formulă stereotipă cu oarecare iz popular, ele sînt străbătute de reminiscenţe din vreo metodă de velocitate instrumentală sau din muzica uşoară. *Hora Bucureştiului*, atît de des cîntată, de către acordeoniştii noştri, este bunăoară o binecunoscută „Klarinetten-Polka", prefăcută în horă! Asemenea creaţii semiculte, lăutăreşti, deschid în chip primejdios poarta la tot soiul de înrîuriri eterogene, adesea de esenţă cosmopolită, care n-au ce căuta în cîntecul nostru popular. Ceea ce nu înseamnă cîtuşi de puţin că acest gen de melodii lăutăreşti „de ascultat" nu cuprinde şi piese valoroase, cum ar fi, de pildă, *Hora staccato* a lui Grigoraş Dinicu, una dintre cele mai vestite creaţii de acest fel.

Necesitatea adoptării unei poziţii critice în judecarea creaţiilor populare se impune la tot pasul, fiindcă, pe de o parte nu tot ce circulă pe cale orală poate fi socotit folclor, iar pe de altă parte, nu orice piesă care are un succes în faţa unui anumit public este implicit valoroasă. Nu ne este îngăduit, în nici un chip, să uităm rolul artistic-educativ pe care trebuie să-l aibă orchestrele populare de concert.

Primenirea şi îmbogăţirea repertoriului se izbesc de multe greutăţi. Lăutarii din oraşele Transilvaniei care alcătuiesc orchestrele populare, bunăoară, nu au aproape nici un contact cu folclorul sătesc. Ei se mărginesc la muzica lăutărească orăşenească, pe care o cîntau înainte vreme şi o mai cîntă şi acum în cafenele şi restaurante. Mai mult, ei disprefuiesc muzica populară de la ţară şi se îndoiesc că are vreo valoare. În acest caz este concludentă experienţa făcută de Orchestra Populară a Filarmonicii din Arad. Muzica populară autentică, culeasă în partea locului de Ion Florea, folcloristul instituţiei, a fost întîmpinată de membrii orchestrei populare, toţi lăutari de oraş, cu o totală neîncredere. Convinşi că se vor face de rîs în faţa publicului cîntînd o asemenea muzică, au fost peste măsură de miraţi cînd publicul a apreciat cum se cuvine valoroasele creaţii de pe valea Mureşului şi cînd au trebuit să repete, de mai multe ori în şir, melodiile pe care le nesocotiseră. Mai apoi, pătrunzîndu-le frumuseţea şi prospeţimea, au început să le îndrăgească şi să se mîndrească cu ele.

Lăutarii din Bucureşti şi cei din satele de dincoace de munţi merg adesea la ţară, unde cîntă la nunţi, horă sau la alte petreceri. Ei vin în contact cu folclorul satelor şi nu de puţine ori îşi îmbogăţesc repertoriul cu melodii noi, care le-au plăcut. Pe această cale, o seamă de valoroase creaţii folclorice au pătruns în programele orchestrelor populare de concert.

Împrospătarea şi îmbogăţirea repertoriului nu pot fi lăsate însă la voia întîmplării. Este necesară, în prealabil, o cunoaştere temeinică, ştiinţifică, a creaţiei populare din regiunea în care activează orchestra. Trebuie cercetat atît folclorul românesc cît şi folclorul minorităţilor naţionale conlocuitoare.

Cîntecele de nuntă, cu minunatele lor poezii şi jocurile de nuntă, cu veselia pe care o degajă, vor aduce o binevenită întregire a repertoriului orchestrelor populare de concert. În Oltenia, Muntenia şi Moldova, valorificarea melodiilor de nuntă este înlesnită de faptul că întreg repertoriul ceremonial nupţial este lăsat în seama lăutarilor. În Transilvania, cîntecele de nuntă sînt cîntate de către nuntaşi, ceea ce nu împiedică, însă, introducerea celor mai valoroase dintre ele în repertoriile orchestrelor populare de concert.

Baladele sînt în mai toate regiunile ţării în patrimoniul lăutarilor. Este de neînţeles motivul pentru care vechile cîntece despre viteji nu îşi găsesc locul cuvenit în programele orchestrelor noastre. Textele poetice, adesea foarte lungi, nu trebuie să fie o piedică. Fragmente mari de text pot fi înlocuite prin rezumate rostite de un crainic, pe fondul unui interludiu instrumental, sau balade întregi pot fi prelucrate în forme prescurtate. Pomenim în acest sens minunata variantă a baladei lui *Pintea Viteazul*, cu măiestrie prelucrată pe cale orală de către Victoria Darvai, o deosebit de talentată solistă populară.

Repertoriul păstoresc, deşi foarte bogat în folclorul nostru, nu este cîtuşi de puţin valorificat. *Porneala*, diferitele *Şireaguri*, *Povestea lui Tînjală*, *Povestea ciobanului care şi-a pierdut oile* ş.a. sînt creaţii de înaltă valoare artistică. O pildă, a felului în care folclorul ciobănesc poate fi valorificat ne-o conferă admirabila prelucrare a unei variante bănăţene a poveştii „Ciobanului care şi-a pierdut oile", făcută pe cale orală de către Ştefan Sicora (fluier), Iosif Milu (torogoată) şi muzicanţii care i-au acompaniat.

Doina propriu-zisă, prin care înţelegem melodiile vocale şi instrumentale de formă liberă — improvizatorică, de tipul *Doinei Oltului*, îşi află un oarecare loc în programele orchestrelor populare, îndeosebi în cele din Muntenia şi Oltenia. Este necesar să se valorifice, în mai mare măsură, formele ţărăneşti-regionale ale ei: „hora lungă" a Maramureşului, „cîntecul lung", „prelung" sau „de coastă" al Olteniei, „cîntecul de codru" al Munteniei, „ciobănească" sau „cîntecul bătrînesc de jale" al Moldovei ş.a.m.d.

Cîntecele propriu-zise, atît de variate de la un ţinut al ţării la altul, încît formează adevărate *graiuri muzicale regionale* (numite de Béla Bartók „dialecte muzicale"), sînt mult prea puţin valorificate, în ciuda adevăratelor comori melodice şi poetice pe care le cuprind. O piedică credem că o constituie ritmul liber *(parlando)* şi mişcarea liberă *(rubato)* a celor mai multe cîntece aparţinînd diferitelor graiuri regionale, anevoie de potrivit cu acompaniament orchestral. Exemplul cîntăreţilor Aurelia Fătu-Răduţu, neîntrecută interpretă a cîntecelor bănăţene, Sofia Popa, Ana Balaci şi Elisabeta Pavel, minunate interprete

ale cîntecelor bihorene, Victoria Darvai, strălucită interpretă a folclorului maramureşan, poate sluji de îndreptar în privinţa acomodării cîntecelor propriu-zise cu orchestrele populare de concert.

Cîntecele propriu-zise, îndeosebi, ridică problema variantelor. Se ştie că melodiile populare circulă în numeroase variante, dintre care unele sînt mai realizate din punct de vedere artistic, altele nu. Un cîntec, în procesul circulaţiei sale, poate pătrunde în graiuri muzicale diferite, suferind prefaceri mai mult sau mai puţin însemnate. Cîntecul *Aolică neică bade*, sîrbă vocală în Oltenia, apare în folclorul orăşenesc bucureştean în chip de cîntec de mahala, iar în folclorul bănăţean drept cîntec propriu-zis, cu ritm liber şi tempo rubato, asemănător celor locale. Numai o bună cunoaştere a variantelor unui cîntec oarecare ne îngăduie să alegem pe cea mai desăvîrşită dintre ele, în vederea valorificării.

O mare parte a cîntecelor noastre populare nu circulă întotdeauna cu acelaşi text poetic. Pe o melodie oarecare se pot cînta versuri diferite. De asemenea, un text oarecare poate să circule pe melodii diferite. Această lipsă aparentă a unei legături între text şi muzică este una din caracteristicele folclorului romînesc. Procesul potrivirii unui anumit text la o anume melodie se petrece de obicei în momentul execuţiei, iar asocierea celor două elemente — text poetic pe de o parte şi melodie pe de altă parte — se face pe temeiul unei înrudiri în conţinut. Cunoscînd acest lucru, se va înţelege grija pe care soliştii trebuie s-o aibă pentru a găsi unui text poetic, pe care doresc să-l cînte, melodia cea mai potrivită, ori unei melodii oarecare textul cel mai nimerit. O dată cu aceasta, dicţiunea trebuie să fie limpede, iar interpretarea expresivă. Socotim plină de învăţăminte părerea populară că un cîntăreţ ale cărui vorbe nu se înţeleg este un cîntăreţ prost, indiferent de calităţile glasului său.

Din repertoriile soliştilor lipsesc cîteodată cîntecele noi, care reflectă înfăptuirile de azi ale poporului, constructor al unei vieţi mai bune. Cunoaşterea şi promovarea creaţiei noi trebuie să fie o sarcină de frunte a orchestrelor populare de concert.

În fine, însesi jocurile — deşi bine reprezentate în *repertoriile orchestrelor noastre populare — nu sînt* în destulă măsură valorificate. Se merge încă prea mult pe jocurile lăutăreşti orăşeneşti „de ascultat", în paguba diversităţii şi bogăţiei ritmice a dansurilor noastre populare şi ele felurite de la un ţinut al ţării la altul.

O dată cu melodiile interpretate de lăutarii de la ţară, trebuie să ne îndreptăm luarea-aminte asupra armoniei pe care o folosesc ei. Este ştiut că armonia lăutarilor săteşti, dezvoltată într-o strînsă legătură cu tradiţia, cu formele ancestrale de polifonie ale muzicii instrumentale populare — cum este, de pildă, cea de cimpoi — prezintă adesea forme mult mai interesante decît armonia lăutarilor din oraş, dezvoltată direct sub influenţa armoniei culte occidentale. În acest sens merită să menţionăm, îndeosebi, interesanta armonie a lăutarilor ardeleni săteşti din ţinuturile Tîrnavelor, Someşului şi Mureşului. Concomitent cu prelucrarea unor cîntece ale acestora, trebuie preluată şi concepţia lor de acompaniament, cu tot ce are ea inedit şi valoros. Mai mult, anume concepţii armonice ale lăutarilor săteşti pot îmbogăţi sistemul armonic utilizat de orchestrele populare de concert, din păcate restrîns, aşa cum am mai arătat, la cîteva acorduri, după prescripţiile armoniei funcţionale apusene.

O atenţie deosebită trebuie acordată prelucrării pe cale orală a folclorului. Dirijorii orchestrelor populare de concert din Capitală şi din provincie se folosesc de diferite metode empirice, bizuite pe pregătirea şi experienţa lor profesională. O anume rutină dobîndită de pe urma repertoriului eteroclit cîntat de ei în restaurante, odinioară şi astăzi, îi ispiteşte adesea să înveşmînteze melosul popular în straie străine, împrumutate din muzica uşoară şi distractivă. Se ivesc din această pricină, în prelucrările lor, tot soiul de introduceri sau interludii, contramelodii ori armonii, *nepotrivite cu esenţa cîntecului popular.* Prelucrarea unei melodii populare oarecare trebuie făcută cu mijloace extrase din însesi însuşirile ei ritmico-melodice caracteristice, precum şi din armonia latentă pe care o cuprinde. O consfătuire a dirijorilor orchestrelor populare de concert din ţară ţinută anul trecut, sub auspiciile Direcţiunii Muzicii din Ministerul Învăţămîntului şi Culturii, a scos la iveală o seamă de *lipsuri în această privinţă.* S-a simţit nevoia organizării unui larg schimb de experienţă între dirijori, cu sprijinul activ al unor specialişti. Înfăptuirea unei asemenea iniţiative ar contribui neîndoios la îmbunătăţirea muncii artistice a dirijorilor.

*

Rezumînd cele relatate mai sus, socotim că, în ceea ce priveşte valorificarea folclorului, dirijorilor şi îndrumătorilor orchestrelor populare de concert le revin următoarele sarcini :

1. — Cunoaşterea temeinică a creaţiei populare locale, bazată pe culegerea şi studierea folclorului regiunii respective.

2. — O susţinută acţiune de promovare a celor mai valoroase cîntece populare de ieri şi de azi din partea locului. (Aceasta nu înseamnă excluderea folclorului altor regiuni ale ţării. Temelia repertoriului trebuie însă să o constituie cele mai alese creaţii artistice din partea locului).

3. — O grijă deosebită trebuie avută în formarea repertoriului, în prelucrarea şi interpretarea lui, precum şi în alcătuirea programelor de concert. Să nu se neglijeze niciodată calitatea artistică de dragul cantităţii. (Cunoscînd condiţiile specifice în care orchestrele populare de concert îşi pregătesc programele, de cele mai multe ori pe cale orală, se înţelege că prea multe programe şi prea dese programări sînt în pofida calităţii.)

4. — Trebuie *mereu avut în vedere* scopul educativ al programelor. Nu trebuie făcută nici o concesie pieselor vulgare, neartistice, oricît ar fi de solicitate de un anume public !

5. — Depistarea elementelor talentate din regiune şi valorificarea în cuprinsul orchestrelor populare a soliştilor populari vocali şi instrumentişti dotaţi. (Iosif Milu, zidar din comuna Mehadica, reg. Timişoara, neîntrecut executant din torogoată, este actualmente solist de frunte al Orchestrei Populare a Ansamblului de Cîntece şi Dansuri „Ciocîrlia" al Ministerului Afacerilor Interne, iar Florea Netcu, vînzător la o cooperativă din Turnu Măgurele, deosebit de înzestrat executant din fluier, este astăzi solist al Orchestrei Populare „Doina Argeşului" din Piteşti.)

6. — În sfîrşit, o dată cu valorificarea folclorului regiunii în care activează orchestra populară de concert şi a celor mai alese talente din partea locului, trebuie avută în vedere şi valorificarea instrumentelor muzicale populare specifice. O chibzuită întrebuinţare a lor va contribui la îmbogăţirea paletei timbrale a orchestrei şi-i va da, totodată, o pitorească culoare locală.

---

1 Dintr-o scrisoare a consulului prusac din Iaşi şi Bucureşti Kernchely-Schwertberg, către Miltz, ambasadorul Prusiei la Constantinopol (publ. în Hurmuzaki, X, Bucureşti, 1897, p. 183), aflăm că în alaiul cu care a intrat Grigore Ghica în Bucureşti (6 noiembrie 1822), în rîndul al şaptelea, în faţa domnitorului, venea armaşul călare, cu ofiţerii săi, înconjurat de peste 200 de lăutari, care cîntau din tot soiul de instrumente. Se povesteşte apoi că la sărbătorile desfăşurate în 1871 la Putna, cu prilejul împlinirii a patru veacuri de la sfinţirea ctitoriei lui Ştefan cel Mare, cînta vestitul Grigorie Vindereu, în fruntea unui taraf de treizeci de lăutari şi că Ciprian Porumbescu, într-o avîntată pornire, a luat vioara şi a cîntat laolaltă cu ei.

2 Vezi cele două caiete : **Cîntece şi jocuri pentru orchestră populară**, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1954 şi 1955.

3 Vezi : **Turneul Orchestrei Populare a Institutului de Folclor. Spicuiri din presa cehă, poloneză şi ungară**, în „Muzica", I (1940), nr. 1, p. 43-45; A. Anisimov, **Concertele artiştilor romîni la Moscova**, în „Pravda" din 3.1.1952 ; I. Martînov, **O artă originală şi plină de bucurie**, în „Iskusstvo" din 16.1.1952 şi I. Martînov, **Concertele orchestrei romîneşti**, în „Sovetskaia Muzîka", 1952, nr. 3, p. 87—88.

Muzica în şcoala de cultură generală*)

de ALEXANDRU TRIFU

Ceea ce am arătat mai sus ne demonstrează că dacă este adevărat că programa grădinii de copii nu prevede predarea muzicii pe bază de teorie şi solfegiu, ar fi cu totul fals să tragem concluzii asupra lipsei de solicitare a gîndirii copilului şi că prin urmare s-ar impune activitatea exclusivă a simţurilor lui. Cele scrise mai înainte dimpotrivă impun cu toată certitudinea ideea: la vîrsta pre-şcolară în educaţia muzicală gîndirea este stimulată. Aceasta ne mai arată că nu trebuie confundată *dezvoltarea gîndirii în legătură cu conţinutul cîntecului* cu *dezvoltarea gîndirii în legătură cu teoria muzicii.* Totodată această observaţie mai dovedeşte că chiar *din prima fază a educării muzicale a preşcolarului modalitatea intuitiv-intelectuală este valabilă.*

În faza primei şcolarităţi, 7—11 ani, această modalitate pedagogică apare şi mai adecvată.

Planul de învăţămînt prevede în clasa I-a elementară, obiecte de învăţămînt cu caracter teoretic de ordin ştiinţific şi umanist: scrierea, citirea, gramatica şi ortografia, expunerea şi compunerea, aritmetica. În clasa IV-a sînt prevăzute obiecte care accentuează latura ştiinţifică a procesului de învăţămînt: alături de limba romînă, aritmetica, ştiinţele naturii, istoria, geografia.

Este cu putinţă ca atunci cînd elevul în clasa IV-a elementară de exemplu, învaţă la istorie despre răscoala ţăranilor din 1907, preocupîndu-se să descifreze cauzele, desfăşurarea şi însemnătatea lor, preocupare care reclamă gîndire, *în acelaşi timp*, muzica să facă abstracţie în predare de faptul că elevul are 10 ani şi gîndeşte printr-un sistem de noţiuni — ştiinţifice şi literare — şi să-i stimuleze numai aparatul auditiv pe care bază să-i cultive o emoţie mai mult fizică decît psihică?

Modul intuitiv pur, dacă nu ar fi influenţat de modul intelectual, ar duce la accentuarea senzorialului şi prin aceasta la eliminarea a ceea ce trebuie să se obţină: emoţia estetică. În această privinţă este util să se reamintească adevărul ştiinţific potrivit căruia sentimentele, care ne interesează atît de mult în artă în general şi în muzică pentru cazul de faţă, sînt urmarea evoluţiei emoţiilor, pe baza influenţei gîndirii asupra lor în decursul istoriei omenirii. Dar admiţînd argumentarea de mai sus care a susţinut teza că pe lîngă stimularea sensibilităţii este important, necesar şi posibil a fi stimulată şi gîndirea în ce priveşte conţinutul, mai rămîne totuşi o chestiune în suspensie: cînd şi cum să se înceapă antrenarea gîndirii şcolarului pe bază de teorie muzicală (teorie-solfegiu)?

Mai întîi, ar trebui să subliniem că dezvoltarea gîndirii copilului de la vîrsta de 3 ani, pînă la 9—10 ani, în legătură cu conţinutul cîntecului se realizează în cursul unor trepte de trecere care duc *gradat* la dezvoltarea gîndirii în legătură cu teoria muzicală. În adevăr, în învăţarea cîntării pe diferite înălţimi, cum e şi firesc, oricît de puţine ar fi acestea, într-un anumit ritm, avînd anumite nuanţe, se folosesc procedee intuitive, fără explicaţii teoretice. Dar în permanenţă gîndirea preşcolarului şi a elevului din primele clase ale primului ciclu elementar, este chemată a-şi face eficientă intervenţia. Fie că execută cîntecul în mod individual sau în grup, educatoarea şi învăţătorul fac atenţi pe copii şi pe elevi asupra necesităţii de a exprima un anumit conţinut, lucru care nu este posibil decît dacă se cîntă într-un anumit fel.

Apare aşa dar cu toată evidenţa că treptat, alături de gîndirea asupra conţinutului îşi face loc gîndirea asupra expresiei. Noţiunile teoretice sînt asimilate intuitiv. Chiar dacă elevii nu ştiu că îşi însuşesc chestiuni de teorie muzicală, totuşi interesul şi atenţia lor nu numai senzorial dar şi intelectual sînt îndreptate în această direcţie. De fapt deci teoria muzicală se face încă de multă vreme într-o oarecare măsură, numai că sub formă intuitivă şi practică din punct de vedere al procedeului de a preda. Dar încă o dată nu trebuie să identificăm caracterul metodei cu efectul ei. De asemenea trebuie avut în vedere că aşazisele noţiuni teoretice din punctul de vedere al gradului de abstractizare sînt foarte apropiate de imagini. Chiar cînd se face în mod explicit teorie muzicală, nici atunci nu poate fi vorba decît tot de o generalizare a cărei semnificaţie proprie este emoţională, nu ştiinţifică.

În afară de aceasta, pentru a da răspunsul la întrebarea pusă mai sus, ne vom servi de o comparaţie care se evită uneori sau se ia ca argument contra introducerii de timpuriu — relativ — a teoriei în învăţarea muzicii. Este vorba de comparaţia cu învăţatul scris-cititului şi a teoriei limbii.

Învăţarea scris-cititului şi a teoriei limbii materne se pune pentru prima dată în clasa I-a elementară, adică după 7 ani de la naştere şi de experienţă de viaţă. Teoria limbii — gramatica şi ortografia — deşi elementară desigur, se aplică unei experienţe de vorbire care consistă în acumularea imaginilor, obiectelor sau fenomenelor denumite şi a cuvintelor corespunzătoare. Pînă în clasa I-a copilul se serveşte de un mijloc grafic de fixare a imaginilor şi cuvintelor: desenul. Pe asociaţia dintre imagine, obiect, cuvîntul rostit şi desenul aşternut — pe hîrtie — care le reprezintă pe toate — se bazează trecerea în clasa I-a la scris-citit şi la teoria limbii. Deci copilul dispune nu numai de un vocabular verbal dar şi de deprinderi vizuale şi motorice de a exprima grafic experienţa sa.

Pe ce se bazează muzica în clasa I-a elementară?

Nu se poate susţine ideea că din punct de vedere al experienţei muzicale copilul la 7 ani ar fi mai sărac decît din punct de vedere al experienţei verbale. S-ar putea susţine contrariul. Din momentul în care s-a născut şi pînă la 7 ani copilul a ascultat mai mult melodii decît expuneri raţionale, mai mult a cîntat decît a vorbit. Jocul, care constituie caracteristica activităţii copilului preşcolar şi chiar şi în primele două-trei clase elementare, are nevoie mai puţin de frază vorbită şi mai mult de fraza cîntată, emoţională, care prin ritmul său îndeosebi, să susţină ritmicitatea mişcărilor. Înainte de a vorbi bine, copilul cîntă mai bine. Şi de fapt încercarea de a cînta pe cuvinte este o bună şcoală pentru a se învăţa să vorbească. De ce totuşi nu precede limbajul muzical şi teoria muzicală, limbajului verbal şi teoriei limbii în procesul de învăţămînt? Iată cîteva din motivele mai importante.

Şcolarul dispune la intrarea în clasa I-a de o experienţă vocală — deprinderi de a cînta şi cîntece — pe care a putut-o acumula pînă la 7 ani, însă nu posedă nici un fel de deprinderi de scris şi citit muzical, chiar într-un limbaj asemănător aceluia care precede scrierea fonetică, scrierea ideografică (desen). Neavînd o cît de elementară bază de plecare din acest punct de vedere, el nu poate trece în clasa I-a în mod direct la însuşirea unei scrieri muzicale, deci nici la citirea muzicală şi prin urmare nici la teorie muzicală. În afară de aceasta, Limbajul muzical avînd particularităţile sale de a dispune de semne grafice care au şi un echivalent verbal dar nu au un echivalent în realitate ca limbajul vorbit, necesită explicarea lui verbală. Aceasta însă nu se poate face pînă ce

* Continuare din nr. 2

elevul nu a devenit stăpîn pe limbajul vorbit, scris şi citit. Apoi limbajul vorbit, scris şi citit răspunde unor necesităţi mult mai largi şi mai imediate în vederea comunicării între toţi oamenii în toate felurile de activităţi materiale şi spirituale. Limbajul şi teoria muzicală au o sferă de interese şi de aplicaţie mai restrînsă şi mai puţin imediată pentru viaţa de toate zilele a oamenilor. Se ştie că orice fiinţă în general şi omul în special selecţionează, perfecţionează, foloseşte mai cu seamă acele instrumente care răspund cît mai nemijlocit şi cît mai eficient nevoilor sale cele mai stringente şi mai generale totodată. Din această cauză, vorbirea a devenit semnul distinctiv al omului. Avînd în vedere acest scop principal şi imediat — învăţarea limbii — este şi firesc că pentru a obţine însuşirea cît mai temeinică, cît mai rapidă şi mai limpede a ei, şi spre a nu supraîncărca munca elevilor cu două feluri de preocupări destul de complexe, în acelaşi timp, s-a îndătinat învăţarea cu precădere a limbajului verbal faţă de cel muzical. În sfîrşit, ţinînd seama de faptul că în şcoala elementară dominînd obiectele cu caracter teoretic care necesită un limbaj vorbit şi scris fonetic s-ar produce o sărăcire prea mare a volumului de imagini muzicale dacă din clasa I-a s-ar începe şi teoria muzicală.

Aşadar, îndeosebi motive de ordin social şi pedagogic explică apariţia mai tîrzie în procesul de învăţămînt a teoriei muzicale. Dar, aşa cum am arătat, de fapt teoria muzicală îşi face loc mai de timpuriu, numai că nu sub *forma* noţională exprimată prin terminologia de specialitate. Dar nu forma de comunicare este definitorie pentru modul şi momentul începerii asimilării teoriei muzicale de către elev, ci faptul că aceasta se întîmplă deja. Evident că trebuie să apară şi momentul şi modul de predare în mod explicit pe baza teoriei şi a nomenclaturii corespunzătoare.

Cînd şi cum să se facă aceasta?

Trebuie să reţinem mai întîi că fondul aperceptiv al elevilor a fost pregătit pentru a se putea trece la începuturi de teorie muzicală declarată. În al doilea rînd, o dată ce limbajul verbal a fost bine fixat şi sub forma scrisă, o parte din considerentele de ordin pedagogic care împiedecau introducerea scris-cititului muzical, încetează de a mai fi întru totul valabile. Aceasta dă posibilitatea introducerii unui nou limbaj şi a unei noi teorii de limbaj. Se înţelege că volumul teoriei muzicale trebuie să fie în mod iniţial destul de restrîns pe de o parte din cauza specificului obiectului muzical, pe de altă parte de necesitatea de a spori experienţa muzicală a elevilor, asupra căreia să se aplice generalizările. Limitarea teoriei muzicale mai este determinată iniţial şi în tot timpul şcolarităţii de însăşi caracteristicile de vîrstă în ceea ce priveşte ambitusul vocii elevilor. De asemenea volumul teoriei muzicale trebuie să fie proporţional cu caracterul pe care-l are muzica în şcoala de cultură generală: obiect de cultură generală, nu de specializare. În sfîrşit, nici nivelul teoriei muzicale nu poate fi prea ridicat în direcţia abstractizării. Aceasta din două motive: întîi, pentru că teoria muzicală nu trebuie şi nu poate concura la gradul de generalizare al noţiunilor ştiinţifice, ci la gradul de reprezentare, de imagine muzicală. De aceea, acei care se sperie de introducerea timpurie a teoriei muzicii în şcoală să nu uite că este vorba de o teorie specifică artistică. „Noţiunile" de înălţime, durată, ritm, mişcare, nuanţe, tonalitate, urmăresc să determine la elevi imagini cu exprimare senzorială, nu cu formă verbală caracterizată prin maximum de desensibilizare. Adepţii teoretizării, de care se feresc partizanii intuiţiei, au făcut greşeala de a încerca şi de a practica identificarea noţiunilor muzicale cu noţiunile verbale, unele de ordin matematic cum sînt de exemplu valorile de note. Teoria muzicală a lui Pitagora — care vedea în numere expresia armoniei muzicale — avea un sens metafizic-poetic, nu sensul matematic ştiinţific care se atribuie astăzi numărului. Prin urmare *nu teoria este cauza care determină neînvăţarea muzicii de către elevi şi lipsa ecoului ei afectiv, ci înţelegerea greşită a caracterului teoriei muzicale şi de aici folosirea teoriei pentru teorie nu pentru realitatea pe care ea o semnalează:* ideea emoţională sensibilizată prin relaţia de sunete. Omenirea a creat muzica înainte de a crea teoria muzicii. Creînd şi teoria muzicii ca o reflectare a practicii muzicale, nu a substituit-o realităţii muzicale ci a subordonat-o. Însă pentru motivul că a fost subordonată, nimănui nu i-a trecut prin minte să o elimine: s-a constatat că ajută creaţiei muzicale, practicii muzicale. Este bine să se reamintească faptul că teoria nu a apărut de la sine ci ca o urmare a unor continue străduinţe conştiente de a explica şi îndruma fenomenul muzical. În al doilea rînd teoria muzicală în şcoala elementară este limitată în ceea ce priveşte nivelul ei şi de gradul elementar al imaginilor muzicale ce constituie repertoriul adecvat acestei vîrste. Din nou trebuie spus şi aici că nu teoria este cauza teoretizării, ci programa de învăţămînt în cazul în care ea ignorează rolul ce-l are muzica în şcoala de cultură generală, timpul afectat pentru predarea în ansamblul planului de învăţămînt al unei clase şi al ciclului şcolar în întregime, specificul modului de învăţare, învăţare mai cu seamă pe bază de repetiţii şi exerciţiu care cer multă vreme, caracterul teoriei muzicale despre care am vorbit mai sus, etc.

Deci, întreg ansamblul de cunoştinţe teoretice muzicale are în vedere situaţia din ce în ce mai bună în care este necesar să fie aşezaţi elevii, astfel încît dînşii, ca şi în cazul teoriei limbii, să ajungă să priceapă şi mai profund şi mai just conţinutul imaginii muzicale, ceea ce se reflectă în afinarea sensibilităţii muzicale, în adîncimea sentimentelor morale şi estetice ce se nasc, în o mai expresivă executare a cîntecelor. Aceasta însemnează că şi de astă-dată trecîndu-se la *dezvoltarea gîndirii elevilor în legătură cu teoria muzicală* modalitatea de predare rămîne tot cea *intuitiv-intelectuală*, se înţelege aplicată la un repertoriu de cîntece mai dezvoltat şi pe un material uman din ce în ce mai capabil să desprindă din înlănţuirea sunetelor sensul lor de viaţă. În felul acesta, păşind în mod gradat de la solicitarea gîndirii elevului mai întîi în legătură cu conţinutul cîntecului, apoi la stimularea gîndirii lui în legătură cu teoria muzicii în mod implicit şi după aceea la determinarea la stimularea gîndirii lui în legătură cu teoria muzicii, în mod explicit, dar cu scopul primordial de a-l face să priceapă şi să trăiască conţinutul muzicii şi prin aceasta muzica însăşi. Astfel *am asigurat de la început o însuşire conştientă a muzicii şi am sporit în mod continuu potenţialul cuprinderii conştiente a muzicii.* Prin predominarea activităţii vocale faţă de însuşirea elementelor de teorie muzicală şi prin raportarea permanentă la conţinutul imaginii muzicale — la ideea emoţională — asigurăm realizarea a ceea ce este principal în drumul spre dezvoltarea gustului estetic al elevilor: stimularea sentimentelor morale şi estetice şi atitudinea lor în faţa vieţii şi a operelor muzicale.

Introducerea teoriei muzicale în condiţiile stabilite mai sus nu poate întîrzia. Aceasta din mai multe motive.

Ca orice teorie şi teoria muzicală exprimată prin scris-citit, îndeplineşte două importante funcţiuni: pe de o parte contribuie la explicarea fenomenului, iar pe de alta, participă la clarificarea esenţei fenomenului. Avînd în vedere că elevii în şcoala elementară, îndeosebi spre ultima clasă, sînt înzestraţi prin celelalte obiecte de învăţămînt cu teorii explicative şi clarificatoare, acţiuni care corespund necesităţilor şi posibilităţilor pe care elevii le manifestă la această vîrstă, este firesc ca domeniul muzical să nu rămînă descoperit din acest punct de vedere. Dar încă o dată, este vorba de explicaţii ale unei arte nu ale unei ştiinţe. Explicaţia teoretică muzicală urmăreşte să dea raţiunea expresiei muzicale a conţinutului de idei şi sentimente şi pe această bază să îndrume activitatea muzicală.

Acest argument de ordin general este susținut de un altul cu caracter mai special.

Creșterea ambitusului vocal al elevilor atrage după sine un repertoriu de cîntece mai complexe și mai variate. Însă în lipsa teoriei muzicale care dă elevului un ajutor de neînlocuit în cursul exercițiilor de învățare individuală a cîntecelor, cîștigul menționat mai sus se pierde. Învățarea multă vreme după ureche a cîntecelor, fără posibilitatea din partea elevului de a se controla și grafic, duce la cîntarea falsă pe care elevii, în necunoștință de cauză, o atribuie unei imposibilități native de a acorda aparatul fonator cu aparatul auditiv. Așa se explică faptul că în ciclul II elementar, începînd cu clasa V-a, cînd apare în mod oficial predarea muzicii pe bază de teorie, cei mai mulți se declară afoni și predarea muzicii întîmpină cele mai multe greutăți. De ce nu se întîmplă un fenomen asemănător în oarecare măsură, în cazul limbii ? Pentru simplul motiv că elevul a învățat timp de 4 ani scris-cititul verbal, pe care l-a exersat și dezvoltat prin toate obiectele de învățămînt și prin teoria limbii. Nu absența învățării gramaticii este o cauză a prezenței greșelilor de acord ce se întîlnesc în vorbirea analfabeților ?

Ca urmare, *învățarea după ureche prea mult timp duce la teoretizări sterile.* În adevăr, elevii ajunși în clasa V-a elementară și în clasele următoare, se află în fața necesității de a fi apreciați și la obiectul muzica. Din această cauză ei învață ce le este mai la îndemînă, adică ceea ce au învățat : nu cîntecul pe note, ci notele și diverse reguli exprimate verbal. Scrierea muzicală în aceste condiții nu deșteaptă în conștiința lor sonoritățile corespunzătoare. Deprinderea prea îndelungată de a cînta după ureche, a devenit atît de puternică, încît este inhibată încercarea tardivă de a se cînta pe note. Trebuie exerciții numeroase și sistematice, prin care să se formeze și să se fixeze legături noi între auz-văz și voce. În afară de aceasta, învățarea pe note mai necesită un travaliu mental la care elevul nu a fost supus pînă acum. Deci, un efort dublu, fiziologic și psihologic, care se adaugă față de absența unui asemenea efort ce s-a cerut pînă acum. Această observație apare cu toată pregnanța în cazul lăutarilor obligați la maturitate să învețe notația muzicală sau al cîntăreților care din variate motive nu și-au însușit la timp teoria și solfegiul.

Avînd în vedere că acest fenomen are un caracter de masă din punct de vedere al imensului număr de elevi care populează școala de cultură generală de la vîrsta de 7 ani pînă la vîrsta de 18 ani, se explică de ce în trecut muzica a rămas inaccesibilă marelui public. Este evident că incapacitatea de a reprezenta echivalentul sonor al notației muzicale și obligația de a învăța formule teoretice fără conținut muzical, nu poate naște emoția estetică muzicală, nu poate determina formarea gustului muzical, nu poate constitui un public iubitor al muzicii, așa cum vrem să-l avem noi.

Cum poți să trăiești sentimente în fața unor hieroglife ? O limbă străină care nu-mi comunică nimic din cauza lipsei mele de cunoaștere a ei, este firesc să fie pentru mine o poartă închisă spre lumea de sentimente și idei pe care ea o exprimă. Nu știu ce este dincolo ! Sînt suficiente motive ca să reflectăm serios la această problemă. Să ne amintim numai faptul că în anul școlar 1957—1958 în rețeaua școlilor de 4 și 7 ani au fost cuprinși 1.821.206 elevi, iar în școlile medii 156.330 elevi. Deci în școala de cultură generală, numai într-un an școlar sînt 1.977.536 elevi. Aproape 2 milioane de elevi care iau contactul cu muzica. Aceste milioane de școlari formează publicul de mîine pe care vrem să-l facem să îndrăgească muzica cea mai exigentă din punct de vedere al măiestriei. Vom realiza acest lucru pe baza muzicii considerată și practicată ca dexteritate ? Știm care au fost rezultatele în regimul trecut al predării muzicii cu această calificare. Pe lîngă cele 4 milioane de analfabeți ai limbii materne, au fost mult mai multe milioane de analfabeți muzicali. În lumina acestei priviri retrospective și de perspectivă, să examinăm cu cea mai mare grijă problema modalității de a preda muzica în școala de cultură generală.

Muzica nu este arta sunetelor pure, nereprezentative ale vieții, numai a lor însele. Dacă am admite o asemenea ipoteză, muzica s-ar putea preda doar pe bază auditivă, deși în această împrejurare ar trebui învățată teoria relaționării acustice a sunetelor, așa cum recomandă adepții muzicii concrete. Dar în acest caz, s-ar realiza un paradox : o coincidență de efecte între predarea muzicii pe bază pur auditivă și predarea muzicii pe bază pur științifică.

Dar muzica este arta sunetelor care exprimă viața. Ca atare, trebuie cunoscut în mod exact și cine reprezintă — limbajul — și în mod just ce se reprezintă — conținutul — și cum se face în mod adecvat legătura între cine reprezintă și ceea ce se reprezintă.

Punînd astfel problema modului de a preda muzica în școala de cultură generală, trebuie să subliniem un anumit lucru : atît predarea „senzorială" cît și predarea „teoretică" sînt cele mai comode cu putință, însă cum am văzut și cele mai păgubitoare.

Modalitatea intuitiv-intelectuală este cea mai rodnică dar și cea mai dificilă. Și cu aceasta am ajuns la a doua posibilitate de care depinde succesul aplicării modalității intuitiv intelectuale : profesorul de muzică. În adevăr, această modalitate cere profesorului un anumit „spirit" în care să predea. Acest spirit trebuie să fie prezent la toate clasele și la toate lecțiile. Acest „spirit" va înrădăcina din ce în ce mai mult în conștiința elevilor convingerea că muzica este emoție reflectată, că pentru a fi însușită trebuie să fie trăită cu tot psihicul.

Pentru a realiza un asemenea „spirit" care înseamnă *atmosfera muzicală în timpul lecțiilor de muzică*, este necesar ca profesorul să dispună de o justă orientare ideologică, de o profundă pregătire muzicală, de o temeinică și neîncetată documentare psihopedagogică, de talent pedagogic și toate acestea integrate într-un cîmp larg de cultură generală, cu permanenta preocupare de a se desăvîrși din toate punctele de vedere.

Adevărul este că din cauza complexității și subtilității termenilor principali ai problemei și a relațiilor dintre ei — imagine muzicală, elev, scop general și scop specific — predarea muzicii în școala de cultură generală este una din dificilele chestiuni de pedagogie teoretică și practică mai cu seamă.

Sarcina profesorului de muzică este să deschidă elevului înțelegerea specifică pentru o artă care-și are particularitățile sale dar care posedă capacitatea de a reprezenta viața în întregime în procesul ei de dezvoltare.

Noi date despre contribuţia muzicii în momentul Unirii

de VIOREL COSMA

Un eveniment patriotic care cuprinde masele este îndeobşte viu susţinut de creatorii epocii legaţi de popor. Cum în acea perioadă tiparul muzical românesc abia se înfiripa, nu se poate vorbi de o răspîndire a lucrărilor muzicienilor profesionişti pe această cale. Pe de altă parte, numărul compozitorilor era destul de restrîns — Alexandru Flechtenmacher, Ludwig Wiest, I. A. Wachmann, Henri Ehrlich, Iosef Herfner, Dimitrie G. Florescu, Gh. Burada şi cîţiva diletanţi — majoritatea grupaţi în cele două capitale.

Dar ce se întîmpla în oraşe mici ca Buzău, Focşani, Bacău, Tecuci, Botoşani şi în alte centre provinciale unde manifestaţiile populare trebuiau înflăcărate pe calea muzicii, fără a exista compozitori, şefi de orchestră şi fanfare, pedagogi muzicali etc.? Răspunsul ni-l dă o corespondenţă din Tecuci — una din multe altele similare publicate în *Steaua Dunării* — datată 8 februarie 1859 : „Banchetul, după ce fu transportat în sunetul muzicei (întovărăşită nu mai puţin de fluier şi cimpoi) la mai multe case de cetăţeni, spre o mai mare cordialitate, se închise în linişte..." Deci, lăutarii erau susţinătorii vieţii muzicale provinciale.

În perioada de pregătire a Unirii, lăutarii nu au îndeplinit numai sarcinile lor obişnuite (nunţi, botezuri, baluri, chefuri, înmormîntări etc.), ci din lipsa compozitorilor şi interpreţilor instrumentişti, susţineau şi *manifestările politice*, precum şi *teatrul liric*. Primul aspect îl vom urmări pe larg în restul studiului. Cît despre muzica în teatru avem de făcut unele precizări. Vodevilurile în oraşele de provincie sau în turneele diferitelor trupe se realizau cu lăutarii în fosa orchestrei şi aproape numai cu repertoriul lăutăresc (în bună parte publicat de Anton Pann, I. A. Wachmann şi H. Ehrlich în culegerile lor de folclor).

Lăsăm la o parte exemplul cu jocul *Trei păzeşte* inclus în vodevilul *Aurora Romîniei* de T. Strîmbeanu, dar cercetînd alte piese ale epocii vedem că multora din cupletele ce urmau să fie cîntate de actori, li se indicau (la început şi între paranteze) melodia populară sau lăutărească pe care trebuiau adaptate. La 1851, susnumitul dramaturg a publicat la Craiova comedia-vodevil *O căsătorie*. Cupletele personajelor Petrică, Marita şi Constantin se cîntau pe următoarele melodii : *La cioplan la crucea-naltă, Inima-mi e întristată, A zburat puiul s-a dus, Ţine Doamne luna-n nor, Inger cu păru galbenu*. Corul final se cîntă pe melodia publicată în *L'Echo de la Valachie* de I. A. Wachmann : *P-acea stîncă neagră*. Dăm un alt exemplu : în comedia-vodevil *Penitenţa unei mumi de familie* de acelaşi T. Strîmbeanu, personajele Constandina, Petrică şi Elenca, precum şi corul îşi rosteau cupletele pe melodiile lăutăreşti : *In zori de ziuă de dimineaţă, Maria cea bălaie* (ambele din colecţia lui Anton Pann), *Aoleo ce bătăioasă, Voinicelul mamii, Frunză verde şi-o lalea, De tîlhari nu-mi este frică*.

Tot din lipsa repertoriului şi a creatorilor, multe melodii lăutăreşti — în special romanţe şi cîntece de lume — deveneau „arii de joc". Iată faptul atestat de Henri Ehrlich în prefaţa culegerii sale : „Cîntecele de lume (romansele) sînt melodii făcute pe poesii mai noue şi au mai toate acel caracter ca al baladelor. Ele diferă de balade în acea că *jucate cu un muvement mai iute, ele servesc aseminea ca arii de joc*".

Însfîrşit, tot datorită polivalenţei melodiei populare, unele piese frecvent cîntate de lăutari la *aceeaşi* ocazie, rămîneau legate de evenimentul respectiv. Astfel, o horă obişnuită, dansată mai ales de muzicanţii militari, devenea — în limbajul lăutăresc — *Hora militară*. O altă horă, cîntată la instalarea Prinţului Ghica, apare în culegerea lui I. A. Wachmann sub titlul *Hora de întronare*. Vom vedea că din multitudinea de hore cîntate pe vremea Unirii, una se va impune la Bucureşti şi în toată Ţara Romînească, i se vor adapta versurile lui Vasile Alecsandri şi va rămîne în culegerea aceluiaşi I. A. Wachmann sub denumirea *Hora Unirii* [1]).

S-a cîntat „Hora Ardealului" de Vasile Alecsandri? În manuscrisul *Carte de cînturi* al lui George Ucenescu, studiat de Vasile Nicolescu, cercetător la Institutul de Folclor, după cîteva piese cu caracter patriotic *(Astăzi cu bucurie, Pandurul)* la pag. 70 figurează *Cîntul 52 — Hora Ardealului*. Scrisă cu semiografia bizantină, — hora se mai află o dată — cu textul integral — sub numele de *Cînt de şcoală Nr. 526* la pp. 521 v.-522 a manuscrisului 3497. La sumarul melodiilor ce precede culegerea lui George Ucenescu este trecut sub titlul *Ai să dăm mînă cu mînă*. Faptul că binecunoscutul cîntăreţ braşovean menţionează la pag. 70 asupra textului „mai departe se află în *„Magazin"* (o culegere de *Cînturi vechi şi noui* a lui George Ucenescu, care a stat la baza transcrierii manuscrisului 3497 de la Bibl. Acad R.P.R.) şi că în tot manuscrisul nu figurează *Hora Unirii* — cîntec cu fond patriotic apărut după 1856 — ne dovedeşte că melodia ce însoţeşte *Hora Ardealului* datează din perioada 1848—1851.

Deşi cîntecul nu are nimic comun cu versiunea lăutărească de mai tîrziu a *Horei Unirii*, totuşi ceea ce ne interesează pentru un moment, rămîne documentul unic că *Hora Ardealului* de Vasile Alecsandri *s-a cîntat şi s-a răspîndit pe calea şcolii*.

Se explică acum, de ce poetul a menţionat identică în *Hora Unirii* prima strofă din *Hora Ardealului*. Se confirmă, deci, presupunerea noastră că numai circulaţia versurilor pe muzică l-a hotărît pe Vasile Alecsandri să procedeze într-un mod „original" cînd a scris *Hora Unirii*.

„Hora Unirii" în teatrul muzical al epocii. Alegerea lui Cuza ca Domn al Moldovei l-a determinat pe sensibilul Matei Millo ca în vodevilul *Prăpăstiile Bucureştilor* (reprezentat în Capitală) să cînte în scena XVI-a „următoarele versuri —cum scrie cronicarul *Romînului*, C. D. Aricescu — ce scoaseră lacrimi tuturor adevăraţilor Rumîni şi fură primite cu acelaşi entuziasm ca cele din actul II, scena 8 : Mă oltene, mă Romîne / Scoală mă, nu fi nebun / Te gîndeşte şi pe mîne /Şi-ţi alege Cioban bun..." La pupitrul orchestrei era Ion Andrei Wachmann. Scandarea versurilor pe melodia lăutărească a *Horei Unirii* culeasă de autorul muzicii vodevilului, apare evidentă.

De altfel colaborarea dintre Matei Millo şi dirijorul Teatrului Naţional din Bucureşti se va produce peste cîteva zile mai tîrziu, cînd în Capitală se va hotărî alegerea aceluiaşi Domn, Alexandru Ion Cuza. Cu acel prilej a avut loc un spectacol festiv pe scena Teatrului Naţional. Iată cîteva extrase din cronica semnată de Pantazi Ghica în ziarul *Dîmboviţa* 1859, nr. 33, p. 132. : „Teatru Romîn a salutat frumoasa şi patriotica faptă a Adunării. Spectacolul s-a început cu-n *Imn*

*) La baza acestui articol se află comunicarea *Cum s-a reflectat domnia lui Cuza Vodă în muzica românească a epocii*, ţinută la Uniunea Compozitorilor din R.P.R. în şedinţa festivă din 27 ianuarie 1959.

1) Vezi articolul nostru *Cine a compus „Hora Unirii"? Contemporanul*, nr. 3(641) din 23 ian. 1959.

compus de D-nu Millo... Toți d-ni artiști și D-le artiste au cîntat acel imn a cărui muzică este compusă de D-lu Valman pe o melodie frumoasă și încîntătoare și care au escitat un mare entuziasm în publicul Romîn... La sfîrșit, cortina s-a ridicat. Muzica Statului maior, un peloton de soldați în linie, toată trupa teatrală romînă în complet îmbrăcați care civili, care țărănește, represintau un tablou măreț și intusiasmător. Muzica (orchestra. —C.V.) cînta *Hora Unirei* a D-lui V. Alecsandri, pelotonul executa cu muzica în front un marș triumfal regulat, artiștii jucau hora strigînd : Ura ! Trăiască Unirea. Trăiască M. S. Prințul Cuza..."

Această cronică ne dezvăluie multe amănunte în legătură cu *Hora Unirii*. Se precizează faptul că pe scena bucureșteană dirijorul I. A. Wachmann introdusese versiunea lăutărească a horei, de vreme ce Pantazi Ghica — informatul cronicar muzical al *Dîmboviței* — nu menționează numele compozitorului. Actorii jucau și cîntau aceeași melodie pe care orchestra Teatrului Național o interpreta sub conducerea lui Ion A. Wachmann. Se exclude astfel și posibilitatea necunoașterii „artistului profesionist" care a compus-o, deoarece același muzician care a dirijat *Hora Unirii* a publicat-o mai tîrziu în culegerea de melodii populare, *Au bords du Danube*.

„Hora Unirii" la muzicile militare[2]). Deși reduse ca număr și limitate numai la cîteva centre mai importante (București, Iași, Craiova, Galați etc.), totuși muzicile militare au jucat un rol important în perioada Unirii. Ele aduceau suflul nou al muzicii „europene" înlăturînd urmele de tradiție orientală, serveau un repertoriu bogat, necunoscut, lăutarilor și mai ales, înflăcărau prin horele și marșurile executate pe străzi sau în piețe, grădini și teatre, mulțimea ce simpatiza și dorea unirea tuturor romînilor sub același Domn.

Pe timpul frămîntărilor din 1859 s-a cîntat la București — ne informează ziarul *Dîmbovița*, 1859, nr. 36 — de către muzica *Statului Maior* „un marș asupra nemuritoarei *hori a Unirei*". Spectacolul festiv de la Teatrul Național a început și s-a terminat cu această lucrare, fiindcă Pantazi Ghica încheie cronica astfel : „Muzica cîntă *iară* marșul Unirei, un tablou în fund arată Romînilor viitorul lor". Cum din analiza partiturii lui Alexandru Flechtenmacher nu rezultă că marșul său ar fi fost conceput pe intonațiile *Horei Unirii*, putem conchide că ne aflăm în fața unei piese ocazionale, clădită pe versiunea lăutărească a cunoscutei hore ce se bucura de o largă circulație în București. De altfel, folosirea acestui dans popular în *ritm de marș*, devenise un procedeu frecvent în practica fanfarelor militare din Principate.

În cunoscuta lucrare *Voiaj în Rusia meridională și Crimeea* a călătorului străin Anatol Demidoff (care a trecut pe la București și Iași în anul 1837) se publică un *Marș valah* pentru pian, aranjat de Iulius Allari după o partitură de muzică militară[3]). Marșul — alcătuit din două cuplete și un *Trio* dezvoltat — este clădit pe *Hora Roumanieska*. Pictorul Raffet care l-a însoțit pe A. Demidoff și a imortalizat scena horei de la București din ziua de 16 iulie 1837 a muzicanților Prințului Ghica printr-o stampă remarcabilă, dă următoarea explicație în *Albumul* ilustrațiilor tipărit la Paris : „Pentru început, muzicanții militari sînt cei care acompaniază primele figuri ; însă ei au devenit la rîndul lor dansatori și execută la *Roumanieska*, dansul cel mai caracteristic și pretutindeni practicat în țară".

Marșul ca formă muzicală populară în repertoriul lăutăresc. Informația lui Anatol Demidoff are o importanță deosebită pentru lămurirea unui proces practicat de lăutarii noștri acum un veac. Din lipsa marșurilor originale, acești trubaduri populari erau forțați să *împrumute* diferite melodii din repertoriul lăutăresc permanent spre a-și satisface obligațiile meseriei.

Este cunoscut faptul că marșul face parte integrantă pînă azi din repertoriul popular, cîntîndu-se la nunți, petreceri, înmormîntări și altele. Vechimea genului ne este atestată și de Henri Ehrlich, care în prefața culegerii sale din 1850, spune : „Ariile Romîne se împart în Doine sau Balade, în Cîntice de lume sau Romanse, Cîntice de joc sau Hore și altele, și în *Marșuri antice naționale*". Amănuntul suplimentar al lui Ehrlich — „antice" — nu se referă decît la vechimea marșurilor lăutărești.

Dintr-o informație orală a cercetătorului Constantin Zamfir de la Institutul de Folclor, aflăm că în practica lăutarilor din Năsăud au intrat în repertoriul de marș, cunoscutele melodii revoluționare de la 1848 : *Un răsunet* și *Astăzi cu bucurie*. Încercînd să urmărim în vechile culegeri de folclor *armonizarea* și *ritmica* marșului *Un răsunet* am avut surpriza să-l descoperim în *Airs nationaux roumains* de Henri Ehrlich publicat în măsura horei (6/8) și cu formula ritmică de acompaniament al aceluiași dans. Indicația de tempo *(Andante con espressioane)* ne conduce spre vechea *„horă boierească"*, adeverindu-se încă o dată faptul că unele *„marșuri naționale"* de la mijlocul secolului trecut aveau la bază melodii populare sau lăutărești, ce adeseori numai prin simpla schimbare ritmică și a formulei de acompaniament, reveneau la piesa originală de dans.

De ce origine este „Marche nationale" din potpuriul fraților Lemisch ? În preajma anului 1856 s-a tipărit la Iași un *Potpuri de cîntece rominești* de frații S. și B. Lemisch. Alături de *Le souvenir*, *Buciumu-Doina* și *Muntenească*, se mai află în potpuriu un *Marche nationale* a cărui melodie nu diferă de versiunea populară-lăutărească a *Horei Unirii* publicată de I. A. Wachmann în *Au bords du Danube*. Se pune întrebarea : de ce origină este acest *Marș ?*

Împotriva afirmației că *Marche nationale* se datorește unui „compozitor profesionist", deci ar avea origine cultă, și acela pare a fi Alexandru Flechtenmacher (în orchestra căruia activau încă din 1846 cei doi frați Lemisch) vom căuta să dovedim în cele ce urmează *originea lăutărească a lucrării*.

Trecem peste faptul că autorii nu indică *nici un compozitor* al melodiei, deși dacă ar fi fost Flechtenmacher tocmai frații Lemisch ar fi putut să știe mai bine ca oricine cui i se datorește compoziția. Nu discutăm nici actul de îndrăzneală nepermisă — chiar pentru vremea aceea de nerevendicare absolută a drepturilor de autor — de a-și fi însușit „compoziția" lui Alexandru Flechtenmacher si de a o fi tipărit tocmai la editorul creatorului *Babei Hîrca*, pe numele lor. Ne mulțumim să analizăm *Marșul* din punct de vedere strict muzical.

Lucrarea are o simplitate melodică excesivă și nu poate fi atribuită unui creator cult, oricît de mediocru. În orice caz, Alexandru Flechtenmacher a dovedit în *Hora Unirii* că dispunea de un meșteșug superior și știa să scrie o piesă cu trei cuplete și un refren. Apoi forma simetrică de *dans popular*, cu repetarea figurii melodice din ultimele două măsuri (fiecare cuplet are patru măsuri) la ambele cuplete, ne sugerează și mai mult același autor profesionist (lăutarul). Însfîrșit, formula caracteristică de acompaniament și menținerea aceleiași pedale armonice (tipic populară) ne conduc și mai sigur către compozitorul-lăutar[4]).

De unde s-a născut atunci confuzia că *Marche nationale* ar avea origine cultă ? *Potpuriul* fraților Lemisch urmează planul formei *suită*, cu *Introduction* și *Codă*, unele piese componente folosind pentru repe-

2) Vezi articolul nostru : *Momentul Unirii în viața muzicală romînească a epocii*, *Munca*, București, 15(1959), nr. 3490, p. 3.

3) Anatol von Demidoff : *Reise nach dem südlichen Russland und der Krim durch Ungarn, die Valachei und die Moldau*, Breslau, 1854, Ed. Urban Kern, Erster Theil, p. 81.

4) Franz Liszt în *Lăutarii și muzica lor în Ungaria*, menționează (p. 227) că a fost impresionat de „acompaniamentul continuu al unui bas cu pedală, mărginit invariabil la tonică, ceea ce reține armonia într-o constantă subjugare".

ției, *volta*. La *Marșul* citat, cupletul al doilea folosește în volta II-a o gamă ascendentă, unde este vizibilă intervenția muzicanților profesioniști ai teatrului ieșean. Dar dacă analizăm cu atenție motivele care au determinat folosirea condeiului de către frații Lemisch vom găsi o explicație simplă a procedeului (intrat în practica publicării folclorului de la mijlocul veacului trecut) : *nevoia legăturii* modulatorii, a trecerii la piesa sau fragmentul următor, a necesitat acea gamă din susnumita voltă. Într-adevăr, pasajul modulator de patru acorduri, leagă *Marșul* de *Munteneasca* care încheie potpuriul fraților Lemisch. Deci numai necesitățile de ordin componistic într-o anumită formă (suita) au dus la modificarea finalului *Marșului*, piesă de origine lăutărească.

Analizînd și celelalte piese ale *Potpuriului* ajungem la concluzia, fără echivoc, că toate piesele au fost culese de la lăutari : folosesc cu precădere secunda mărită orientală (frecvent întîlnită în practica lăutărească), iar ultimul dans *(Muntenească)* nu putea fi notat decît de la lăutari fiind un joc specific regional. Poate că și originea celor doi violoniști nu e străină de familia vestitului lăutar Lemisch din R.S.S. Moldovenească (Bălți).

O formulă melodică „romînească" sau orientală? În *Marșul* fraților Lemisch se întîlnește o formulă melodică adînc intrată în muzica lăutărească și de aci preluată de compozitorii noștri din veacul al XIX-lea. Profesorul George Breazul identifică această formulă ca aparținînd „muzicii moldovenești" din vremea lui Dimitrie Cantemir *(La bicentenarul nașterii lui Mozart)* conchizînd că Mozart s-a inspirat în opera *„Răpirea din Serai* din *Aria dervișilor* (unde figurează această formulă) a învățatului Domn moldovean.

Documentele arată însă că formula aparține nu muzicii „romînești" sau „moldovenești", ci *orientului* și a pătruns la toate popoarele *din sud-estul Europei*. Ea se întîlnește în documente din veacul al XVI-lea (deci anterioare lui Dimitrie Cantemir), în muzica populară turcească și se menține pînă azi.

Formula melodică finală din *Hora Unirii* (respectiv din *Marche nationale* de S. și B. Lemisch) atît de împămîntenită în muzica noastră lăutărească era caracteristică tuturor horelor apărute pe la mijlocul veacului. Iată ce afirmă Nicolae Filimon în binecunoscutul și documentatul său studiu, *Lăutarii și compoșițiunile lor :* „... dar de la introducerea musicei europene în armata noastră și mai cu seamă de la stabilirea teatrului de operă în București, orisontele lor de imitațiune se mări : compoșițiunile lăutărești începură a lua un caracter european *amestecat cu cel turcesc ;* prima și secunda parte a horelor începură a se compune din imitațiunea veri-unui vals sau mazurcă, iar *finalele era luat din musica orientală*. Acest gust de compoșițiune amfibiă începu la anul 1830 și dură pînă la 1858".

Cercetătorului atît de atent și muzicianului atît de cunoscător al cîntecului lăutăresc Nicolae Filimon, nu i-a scăpat acest amănunt, care în cazul *Horei Unirii* (respectiv și a *Marșului național)* rămîne încă un document asupra originii lăutărești a vestitei melodii legate de evenimentul de la 24 ianuarie 1858.

Cînd s-a născut melodia „Horei Unirii", cînd a notat-o și a publicat-o I. A. Wachmann? Informațiile și corespondențele, sosite din provincie în momentul Unirii la redacțiile ziarelor epocii, menționează numărul mare de hore pe care le dansa mulțimea. Iată de pildă, o relatare din Tecuci apărută în *Steaua Dunării, 1859, nr. 32 :* „După aceasta începură toastele și *horele unirei*". Deci nu-i vorba de o *singură* și *anumită* horă !

Lăutarii creau melodii de joc pentru însuflețirea poporului la orice ocazie mălțătoare. Uneori pe fragmente vechi, brodau figuri melodice noi și dădeau naștere la altele. Nu poate fi de pildă, ignorată asemănarea izbitoare ce există între *Hora de întronare* și *Hora Unirii*, ambele culese de la lăutarii bucureșteni de I. A. Wachmann. Mai ales ultimul cuplet al *Horei de întronare*, ce cuprinde pasul de terță mică urmat de sextă, ne duce cu gîndul la începutul *Horei Unirii*. De aceea socotim că melodia *Horei Unirii* fusese făurită de lăutari *înainte* de apariția versurilor lui Vasile Alecsandri.

Cînd a notat-o Wachmann ? Toate cercetările ne conduc spre anii 1848—1852. Atunci și-a adunat dirijorul Teatrului Național din București, materialul *tuturor* celor patru caiete de „melodii valahe". O indicație în plus : coperta-anunț (de culoare verde) care a însoțit primele caiete, menționează și caietul al IV-lea, *Au bords du Danube*. Deci cîntecele erau deja culese la 1852 ! Sigur că I. A. Wachmann la vremea aceea, a notat *Hora Unirii* ca o simplă *horă* lăutărească, adăugîndu-i titlul exact o dată cu publicarea ei, după 1859.

Ce cîntece a cules Wachmann și din ce regiune a țării ? Răspunsul precis ni-l dă prefața volumului *L'Echo de la Valachie :* „din gura trubadurilor populari de care Valahia abundă". Deci *Hora Unirii* a notat-o de la lăutarii din București (fiindcă în aceeași prefață amintește că trăiește „de 18 ani în București, capitala Valahiei").

Cînd și-a tipărit I. A. Wachmann cele patru caiete de melodii populare ? În *Patrium Carmen*, profesorul George Breazul socotește apariția lor „în prima jumătate a veacului" (p. 349), dînd crezare lui Dim. R. Rosetti că ar fi fost tipărite „înainte de 1848". De altfel capitolul *Culegerea melodiilor populare* din susnumita lucrare își încheie cronologia primei jumătăți a veacului trecut cu *Melodies-Valaques* de I. A. Wachmann. În articolul *Cine a compus „Hora Unirii" ?* apărut în *Contemporanul* nr. 5 din 6 febr. 1959, profesorul George Breazul își corectează afirmația din *Patrium Carmen*, datînd caietul al IV-lea al lui I. A. Wachmann „după 1858".

Analizînd *evoluția titulaturii* culegătorului de pe copertele culegerilor, putem fixa datele publicării *Melodiilor Valahe*, astfel : primele două caiete s-au tipărit înainte de 1850, caietul al treilea între 1851—1852, iar caietul al patrulea după iunie 1859 cînd venise ca dirijor al Teatrului Național Alexandru Flechtenmacher.

Deci, *Hora Unirii* s-a răspîndit în perioada de avînt revoluționar nu pe calea tipăriturii, ci numai datorită lăutarilor. Ulterior a fost preluată și de muzicile militare.

Faptul că primele trei caiete de „melodii valahe" au apărut la scurte intervale de timp, iar ultimul — din pricina schimbării editorilor — s-a distanțat cu aproape un deceniu, i-a permis lui I. A. Wachmann să adauge — în preajma tipăririi — numele nou al horei lăutărești de odinioară, precum și subtitlul *Aid' să dămu mînă cu mînă.*

Caracterul simbolic de imn al „Horei Unirii". În *Manual de armonie muzicală*, compozitorul Isidor Vorobchievici dă la pagina 202, următoarea definiție a horei, după ce se ocupase în prealabil cu analiza amănunțită a *Doinei :* „Hora are un timp (tempo) mai repede (obicinuit 6/8 sau 3/8) și genul dur de tonuri se simțește aicia mai mult decît la doine. Hora este mai mult un *imn (cîntic) de bucurie* la Romîni, pre carea însă nu o înfățișează nici o dată de tot curată, ci totdeauna cu oarecare colorit de melancolie. Hora este și un *cîntic de joc ;* după melodia ei minunată își saltă romînul jocurile sale caracteristice naciunale".

Definiția lui Isidor Vorobchievici ne atestă caracterul *simbolic* (imn) pe care îl avea hora acum un veac, semnificație astăzi dispărută. Ea s-a născut în toiul frămîntărilor Unirii, cînd poporul nu *dispunea de un imn oficial.*

Numeroase sînt documentele care ne vorbesc de caracterul simbolic al *Horei Unirii*. Mai ales scriitorii epocii ne oferă un material informativ bogat[5]). Poetul C. D. Aricescu publica în 1857 în ziarul *Concordia* poezia *Hora Unirii* care începea astfel : Bravi copii ai Romîniei/Alergați la joc/Și cu toți *hora frăției*/Învîrtiți cu foc/Și tu frate moldovene/Vin la sînul

5) Vezi articolul nostru : *Cum au colaborat scriitorii și muzicienii, Gazeta Literară*, București, 6(1959), nr. 4(254) p. 5.

meu/Ş-a unirii horă, mene/Să jucăm mereu. Peste cîteva săptămîni, acelaşi ziar bucureştean scria : „Nu de mult am publicat în coloanele acestui Jurnal o nouă *Horă a Unirii* de amicul nostru Aricescu. Aceasta a devenit azi tema favorită a poeţilor Romîni. Precum în muzică mai toţi maeştrii au făcut variaţii asupra *Carnavalului Veneţiei*, astfel lirele romîne *intoană toate imnul Unirei*". Aci apare clară ideea Imnului, sugerată de caracterul simbolic ce-l căpătase hora în vremea Unirei. Tot în 1857, poetul D. Stănescu a dat la iveală în ziarul *Romînia* nr. 36, p. 144 o *Horă Romînă* din care reţinem : ...Mic şi mare toţi veniţi/Într-un cuget vă uniţi/Hora fraţii-nturnaţi/*Imnul Unirei* cîntaţi... Intonaţi *imnul fraţiei*/Pe coardele armoniei/Neunirea părăsiţi/De fericiţi voiţi să fiţi.

Dacă aceste ştiri, poezii etc. datînd înainte de 1859 ne vorbesc de caracterul simbolic de imn al *horei*, în perioada lui Cuza-Vodă *Hora Unirei* a căpătat un caracter cvasi-oficial de imn. Pe domnitor îl primeşte muzica militară în Teatrul Naţional cu *Hora Unirii*. In zilele de înălţare sufletească din ianuarie 1859, poporul iese în stradă, se prinde „la hora cea misterioasă a Romînului" *(Steaua Dunării*, nr. 14, p. 50) manifestînd în sunetele acestei „marseillese a Unirii Romînilor" (Ubicini). De altfel, tocmai lipsa unui Imn oficial l-a determinat pe Cuza Vodă să instituie în anul 1860 un concurs public pentru decretarea unui Imn de Stat.

Deci definiţia lui Isidor Vorobchievici se dovedeşte a fi exactă şi completă, împotriva afirmaţiei că „părintele muzicii bucovinene" ar fi confundat hora cu „Hora lungă", cu „doina". Caracterul simbolic pe care *Hora Unirii* l-a căpătat în epoca lui Cuza Vodă s-a menţinut încă multă vreme, susnumita lucrare alăturîndu-se marşului revoluţionar de la 1848 *Deşteaptă-te romîne* şi intrînd definitiv în repertoriul patriotic al veacului trecut.

Concluzii. Hora Unirii rămîne expresia cea mai vie a geniului creator al poporului care a realizat actul de la 24 ian. 1859, în sunetele căreia şi-a exprimat bucuria, în viersul căreia a preamărit apariţia Statului Naţional. Împotriva celora care încearcă să-i schimbe paternitatea lăutărească, lăsăm deschise următoarele întrebări : A putut oare Alexandru Flechtenmacher să scrie *două lucrări* pentru acelaşi eveniment, în aceeaşi perioadă ? De ce nu şi-a revendicat „paternitatea" versiunei lăutăreşti a *Horii Unirii* publicată de I. A. Wachmann, cînd a mai trăit încă aproape 40 de ani (cum de pildă, a făcut-o în cazul melodiei *„Pe o stîncă neagră"* ce şi-a tipărit-o mai tîrziu pe numele său) ? Care compozitor a chemat lăutarii la el spre a-i învăţa o nouă lucrare — aşa cum a procedat Flechtenmacher cu *Hora Unirii* — cînd avea una deja împămîntenită ?

Practica vieţii a dovedit totdeauna că un cîntec de masă, direct cu o melodie curgătoare — aşa cum este versiunea lăutărească a *Horei Unirii* — s-a impus în dauna altei lucrări mai dificile, mai complicate — cum rămîne compoziţia lui Alex. Flechtenmacher. În culegerea lui D. Vulpian figurează două hore diferite sub titlul *Unirei*, fapt care ne dovedeşte că între 1865—1880 cînd şi-a notat melodiile, ambele hore mai conviefuiau. Dar Vulpian indică în paranteză că una aparţinea Moldovei (cea moştenită de la Flechtenmacher), iar alta Bucureştilor (cea lăutărească). Ultima s-a impus, fiindcă *după tipărire* şcolarul şi poporul a mers la melodia cea mai simplă.

PENTRU IUBITORII DE MUZICĂ

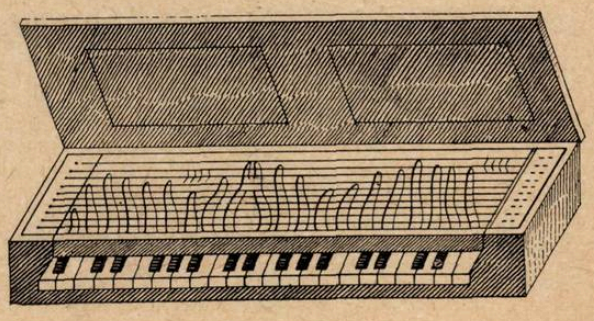
De la clavecin la pian

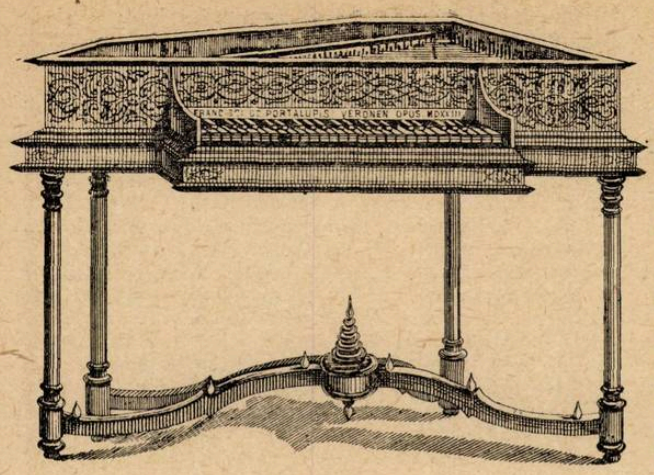
de prof. THEODOR BĂLAN

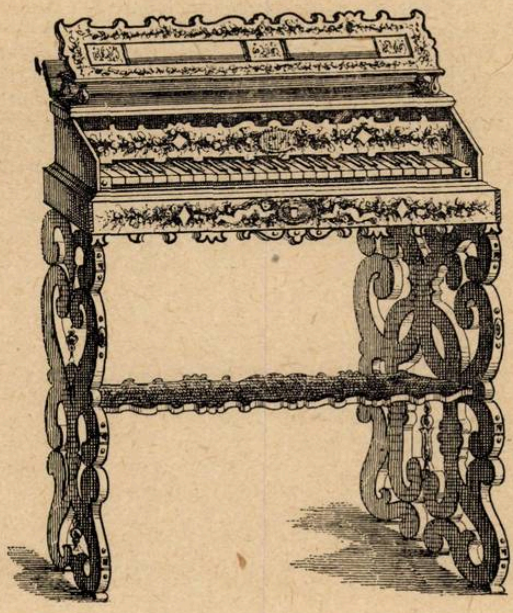
Dintre instrumentele de mare răspîndire, pianul este cel mai tînăr. Definitivarea actualei sale construcţii, adică ultima perfecţionare tehnică ce i s-a adus, a fost invenţia dublului eşapament pe care a pus-o la punct Erard, marele fabricant francez de piane, prieten şi devotat lui Liszt şi lui Chopin. Sebastien Erard mărise la şapte octave „ambitusul" acestui instrument, iar mecanismul vienez, care era mai greoi şi necesita pentru repetiţia sunetului ridicarea tastei la poziţia sa iniţială, a fost înlocuit prin această născocire a dublului eşapament, care îngăduie să se lovească iarăşi tasta, fără a fi nevoie să o readucem în poziţia normală. Această invenţie pune bazele mecanismului pianelor moderne şi îngăduie desfăşurarea celei mai înalte virtuozităţi. Nu există pianist ale cărui resurse tehnice să depăşească posibilităţile de repetiţie ale instrumentelor moderne. Dublul eşapament datează din 1823.

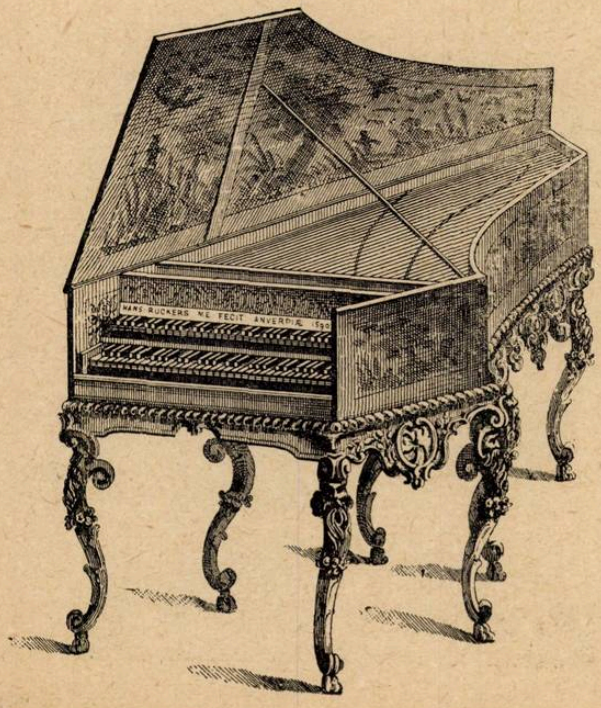
De la clavecin şi de la instrumentele ce pot fi considerate ca strămoşii pianului, drumul a fost destul de anevoios, dar evoluţia pînă la pianele actuale nu a fost întîmplătoare. Clavicordiul (clavia, — clapă ; corda, — coardă), primul instrument cu corzi acţionate de o claviatură, se pare că a apărut pentru întîia dată în Italia, iar după unii autori în Anglia. Instrumentele mai rudimentare decît clavicordiul, bazate pe acelaşi sistem de tastatură, datează din secolul al XIV-lea şi aveau nume caracteristice : Exaquir, Eschiquier, Esquaquiel. În a sa *Histoire du clavecin* (Paris 1867), Amédée Méreaux, spune că „din toate ipotezele, cea mai apropiată de adevăr este aceea că italienii au inventat, cu cinci sau şase sute de ani în urmă, clavicordiul, imitat apoi de către flamanzi şi de către germani. Se poate afirma că acest instrument reprezintă începuturile pianului". Împrejurarea

Clavicord









că în anul 1530 găsim în literatura muzicală franceză lucrări datorate lui Attaignant pentru instrumente cu tastatură, dovedește că în secolul al XVI-lea clavicordiul era încetățenit, fiind considerat ca instrument îndeobște cunoscut. Colecțiile de piese muzicale ale lui Attaignant erau destinate „en tabulature des orgues, espinettes et manicordions" — (pentru orgă, spinetă și clavicordiu). În Germania întîlnim de asemenea expresia „pentru orgă sau instrument" — iar în Spania Cabezons face să apară (1578) „Obras de musica para tecla, arpa y vihuela" („Opere muzicale pentru instrumente cu taste, harpă și vihuelă", — instrument spaniol asemănător ghitarei sau lăutei).

Clavicordiul avea o înfățișare foarte modestă, fiind de dimensiuni reduse, împrejurare ce i-a mărit posibilitățile de pătrundere în lumea celor ce iubeau muzica. Lungimea sa era de multe ori de două „picioare" (măsură veche franceză, echivalînd cu 0,324 m), așa că e ușor de închipuit cum acest instrument, avînd forma unui mic țambal, găsea loc pretutindeni. Existau anumite clavicorduri construite în așa fel încît să poată fi transportate „pliate", îndoite de la mijloc. Structura sa nu necesita pentru un ambitus de treipatru octave, cît reprezenta tastatura (clapele erau mai înguste și mai scurte decît cele de azi) și pentru lanțișoarele de alamă ce constituiau prelungirea tastelor, decît foarte puțin spațiu. Nu exista „cutie de rezonanță", nici amortizoare și nici mecanismul de ceasornicărie cu care sîntem obișnuiți la pian. Caracteristica muzicală a acestui instrument primitiv a constituit-o posibilitatea de a obține variațiuni de intensitate sonoră; nu se putea insista însă prea mult asupra acestei calități deoarece la o presiune mai mare asupra tastei care determina o „ciupire" mai insistentă a corzii (exista o singură coardă pentru fiecare sunet), se altera intonația. Bach cînta cu mare plăcere pe clavicordiu, din cauza legăturii intime, nemijlocite, pe care o avea cu corzile și mai ales fiindcă putea să marcheze anumite accente.

Contemporanul clavicordiului a fost un instrument asemănător: clavicembalul. Deosebirile între aceste două instrumente-surori nu erau mari. La clavicembal lanțișoara era terminată cu mici fragmente de pene tari, care i-au atras denumirea de „befiederte Instrument" (instrument cu pene). Ambele aceste instrumente s-au răspîndit în toată lumea doritoare de muzică, cu timpul atît clavicordiul — care și-a păstrat forma rectangulară — cît și clavicembalul, care avea forma triunghiulară a țambalului, mărindu-și dimensiunile și fiind construite ca mobile fixe, pe picioare. În țările germane, încă de la mijlocul secolului al XVIII-lea sub denumirea de „Klavier" se înțelegea atît clavicordiul, cît și alte instrumente similare (Monocordo, Manicordo etc.). Caracterele muzicale au rămas deosebite: clavicordiul avea oarecare posibilități de nuanțare, pe cînd clavicembalul păstra un sunet uniform, rece, obiectiv.

Invenția lanțișoarei terminate cu mici fragmente de pene a fost preluată atît de *spinetă* și *virginal*, cît și de *clavecin*, care din cauza avantajelor ce prezintă în comparație cu celelalte instrumente s-au încetățenit în lumea muzicală încă de la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Spineta era de formă triunghiulară, cu aceleași caractere pe care le avea și clavicordiul, iar virginalul avea forma dreptunghiulară, ambele cu un număr mai mic de taste (cel mult patru octave). Este greu de stabilit astăzi caractere comune și fixe la instrumente ce nu erau produse ale unor fabricanți, ci opera unor meșteri care se întreceau în iscusință și ingeniozitate. Fiecare artizan constructor de instru-

Sus: **spinetă**

La mijloc: ***virginal***

Jos: **clavecin**

mente ascundea un adevărat muzician, şi invers fiecare muzician avea cunoştinţe de constructor de instrumente.

Către finele secolului al XVI-lea, spinetele şi virginalele fuseseră înlocuite de clavecin iar instrumentele dezafectate nu mai serveau decît drept mesuţe, cu bogatele lor ornamente de epocă, ca o amintire a faimei trecute. Pînă la mijlocul secolului al XVIII-lea, deci un veac şi jumătate, va domni clavecinul. Clavecinul a avut de luptat nu numai cu orga dar şi cu multe tipuri asemănătoare de instrumente cu tastatură, pe care orice istorie a instrumentului le înregistrează cu grijă : Arpicordo, Clavicytherium, Giraffenklavier, etc.

Clavecinul, avînd formatul pianelor, dar fiind mai redus ca dimensiuni din cauza celor cinci octave pe care le avea tastatura, a evoluat de la sfîrşitul secolului al XVI-lea, o întreagă pleiadă de constructori vestiţi aducîndu-i tot felul de perfecţionări. Numele lui Hans Ruckers din Anvers, împreună cu cel al fiilor săi — Jean şi André —, care au exportat în Franţa, Spania, Anglia şi Germania clavecine vestite, rămîn legate de evoluţia instrumentului. În Franţa, Richard şi în secolul al XVIII-lea Blanchet, în Italia, Farini, Zanetti şi alţi artizani calificaţi, au căutat să îmbogăţească neîncetat resursele destul de slabe din punct de vedere expresiv ale acestui instrument cu o sonoritate mică, destinat nu atît solisticii, cît mai ales acompaniamentului vocal. S-au adăugat claviaturi noi, ca să se poată cînta în două sau trei nuanţe diferite, se creau — după modelul orgăi — felurite combinaţii de registre, ca jocul de celestă ; se întrebuinţau alte materiale în locul penei de gîscă, pentru a se putea schimba timbrul, se fabricau corzi din intestine de animale. Toate aceste complicaţii nu au reuşit să amelioreze deficienţele unui instrument uscat ca sunet, uniform ca timbru, egal ca intensitate, redus ca sonoritate.

Familia Mozart : Nannerl, Wolfgang, mama (portret) şi tatăl. Muzeul Mozart din Salzburg.

Începînd cu clavecinul, evoluţia instrumentului merge mînă în mînă cu cerinţele compozitorilor ; vom asista la o condiţionare reciprocă a acestor doi factori : fabricanţii de piane sînt îndemnaţi de către compozitori la perfecţionări felurite, iar compozitorii sînt ajutaţi de rîvna fabricanţilor, care le oferă instrumente din ce în ce mai perfecţionate. Calităţile şi defectele clavecinului au determinat o anumită muzică legată intim de caracterele acestui instrument : ornamentele supraabundente nu se datoresc numai stilului baroc, dar sînt indispensabile pentru traducerea intenţiilor muzicale. O notă nu poate fi subliniată la clavecin printr-un *sforzato,* ci numai printr-un ornament mai mult sau mai puţin somptuos ; durata sunetului nu putea să fie prelungită prin pedalizare, ci numai printr-un „tremblement" (tril) ; tempii erau repezi, vii, din cauză că la clavecin velocitatea (viteza de înlănţuire a sunetelor) era uşor de realizat şi „perlajul" obţinut avea o reală strălucire. De aci, grija constructorilor de a mări capacitatea expresivă a clavecinului, şi a compozitorilor de a-i ascunde deficienţele. E cunoscută formula mîinilor încrucişate de care abuza Scarlatti, adevăratul virtuoz al clavecinului (formulă pe care nu a mai risipit-o în compoziţiile din ultimii ani ai vieţii, deoarece un pîntec foarte voluminos îl împiedica să o mai realizeze). Clavecinul avea un adevărat „ceremonial" al jocului său, care cerea anumite atitudini şi o gestică plină de graţie. Digitaţia pe care o indică Purcell pentru game, într-o Metodă a sa, exclude degetul 1 (daumenul) din aparatul de cîntat, trecerea celorlalte degete unul peste altul fiind regula tehnicii clavecinului. Cuvintele lui Rameau, marele teoretician şi compozitor francez pentru clavecin (1683—1764) : „Je puis dire que l'oeil y partage le plaisir qu'en reçoit l'oreille" (pot să afirm că ochiul încearcă aceeaşi plăcere cu aceea resimţită de ureche) sînt edificatoare.

Clavecinul trebuie luat în considerare împreună cu mediul salonard al epocii ; era doar un instrument de salon, cu sonoritate redusă, destinat cercurilor restrînse de amatori de muzică din acele timpuri, cînd sala de concert era constituită de salonul aristocratic. Trebuie să-l înţelegem pe Voltaire, care, deprins cu muzica de clavecin, atunci cînd i s-a prezentat un pian, a afirmat : „În comparaţie cu clavecinul, pianul nu este decît o născocire de tinichigerie...".

Începutul secolului al XVIII-lea aduce invenţia pianului cu ciocănele, care, putînd fi trimise cu mai multă sau mai puţină forţă către strune, se pot astfel obţine sunete atît în *piano* cît şi în *forte,* fără să fie nevoie nici de mai multe manuale, ca la orgă, şi nici de complicaţiile excesive pe care ultimii constructori de clavecine le-au realizat. Este curios că acest *pianoforte* cu ciocănele a fost conceput aproape concomitent de trei constructori diferiţi, care nu se cunoşteau între ei : Bartolomeo Cristofori la Florenţa (1705), Marius la Paris (1716) şi Ch. G. Schröder în Saxonia, la Nordhausen (1717). Invenţia lui Cristofori a fost utilizată de maestrul german Silbermann din Freiberg, ale cărui piane construite către anul 1730, conţineau toate elementele pianului de azi, mai puţin mecanica engleză, — dublul eşapament al lui Erard. Secolul al XVIII-lea este secolul apariţiei pianului, iar secolul al XIX-lea al cuceririi rangului de cel mai popular instrument muzical. Cînd Bach a încercat pianul lui Silbermann, nu a fost deloc încîntat. Cerînd febricantului o seamă de modificări, s-a declarat în cele din

urmă mulțumit. Și astăzi se mai poate vedea la Potsdam, în palatul imperial, pianul pe care „bătrînul Bach" a cîntat „bătrînului Fritz" — adică lui Frederic cel mare...

Pianul lui Silbermann, cu mecanismul său „vienez", se răspîndește vertiginos. Steins, Streicher și alți constructori din Viena îl perfecționează neîncetat. Revoluția franceză, determinînd un real proces de democratizare a muzicii, pianul nu mai aparține exclusiv saloanelor aristocratice, ci devine un instrument de largă popularizare a muzicii, apărînd în sala de concert, care cerea alte sonorități de la acest instrument. Pianul poartă în familiile burgheze, dornice să se instruiască, toată muzica romantică, iar reducțiunile pentru pian ale tuturor operelor muzicale au jucat rolul pe care gravurile după tablourile celebre l-au avut în opera de răspîndire a acestora. Desigur că o dată cu apariția mijloacelor de reproducere mecanică și de difuzare a muzicii pe calea undelor, s-au utilizat foloasele pe care aceste două mijloace le-au adus în răspîndirea artei.

Beethoven cerea lui Streicher și lui Broadwood din Londra anumite modificări, ca să poată obține „Eine Steigerung der Klangfülle" (o amplificare de sonoritate) ; Liszt era denumit de presa din Londra „campion" al pianului cu șapte octave al lui „Mister Erard" ; Pleyel și Clementi cumulau calificarea de compozitori cu aceea de constructori de piane. Exemplele din care să rezulte cum compozitorii au determinat evoluția instrumentului iar fabricanții de piane au ajutat pe compozitori și pe pianiști, satisfăcîndu-le pretențiile artistice, se pot înmulți. După perfecționarea adusă de Erard în 1823, pianul a căpătat o adevărată *stabilitate* în construcția sa. Desigur că și astăzi se fac încercări care sînt tot rezultate ale tendințelor muzicii contemporane, din care vom cita numai două : pianul cu sferturi de ton construit recent de casa *Förster* urmează tendința unor muzicieni de a introduce în muzică sfertul de ton, iar pianul construit de firma *Ibach* cu tastele așezate în formă de raze, avînd ca centru pe executant, urmărește anumite simplificări în jocul pianistic, cerute de pedagogia contemporană.

Istoria muzicii din țara noastră nu cunoaște evoluția de la clavecin la pian. În țările române au apărut pentru întîia oară „claviruri" prin anul 1810 iar în Moldova, la Iași, două pianiste românce, Smaranda Șepte-Sate și Eufronisa Lățescu, în anul 1812, erau admirate în saloanele boierimii. În anul 1813 Carl Haase sau „Jupîn Carlo" — cum i se mai zicea — a deschis o fabrică „în ulița mare din Iești" pentru „forto-pianuri". După vreo șapte ani de activitate, din cauza Eteriei, a fost nevoit să se mute la Chișinău, apoi la Odessa. În Muntenia, în același timp, Domnița Ralu, fiica lui Caragea, avea *clavir*, iar boerii și negustorii bogați își trimiteau odraslele la învățătură peste munți, la vreun „cloaster" (mînăstire). Iată ce scria negustorul Băluță din București la 27 mai 1818 către direcțiunea cloasterului din Sibiu în legătură cu instrucțiunea ce dorea să aibă fiica sa : „Nu pot răbda ca cei vechi, și la *clavir* mă rog ca să i se arate..." iar mai departe preciza și termenul pînă cînd să i se tocmească dascăl : „Să i se tocmească pe trei luni a învăța-o, adică pînă la tîrgu Sibiului din Septembrie și atunci, sau eu voi veni, sau alt cinevaș... că este păcat să nu învețe claviru Zmărăndica..."

Aceasta este —prezentată pe scurt — evoluția pianului, de la formele primitive pînă la forma perfecționată pe care o întîlnim în zilele noastre.

Concursuri

În cadrul măsurilor pentru cinstirea memoriei marelui muzician român George Enescu a fost instituit și Concursul și Festivalul internațional trienal care îi poartă numele. Prima ediție a acestei manifestări muzicale a avut loc în septembrie 1958. Ea s-a bucurat de un mare succes.

Cea de-a doua ediție a Concursului și a Festivalului internațional „George Enescu" se va desfășura la București între 5 și 20 septembrie 1961. Concursul va cuprinde în afară de secțiile de pian și vioară și secții pentru canto (femei și bărbați). El va fi dotat cu premii și mențiuni.

La cel de-al doilea Festival internațional „George Enescu", pe lîngă participarea celor mai valoroși dirijori, artiști instrumentiști și vocali din țara noastră, vor fi invitați mari dirijori, interpreți și profesori din diferite țări.

*

La Ministerul Învățămîntului și Culturii a avut loc ședința de constituire a comitetului de organizare a celui de-al II-lea Concurs și Festival Internațional „George Enescu".

S-a dat citire Ordinului ministrului Învățămîntului și Culturii privind instituirea comitetului de organizare al celui de-al II-lea Concurs și Festival internațional „George Enescu".

Comitetul este alcătuit din Ion Pas — președinte, acad. Mihail Jora și Octav Livezeanu, — vicepreședinți, Garabet Avachian, Dagobert Bucholz, Constantin Bugeanu, Antonin Ciolan, Paul Constantinescu, Iosif Conta, Dimitrie Dinicu, Romeo Drăghici, Ion Dumitrescu, Virgil Florea, Arta Florescu, George Georgescu, Istvan Lakatoș, Alfred Mendelsohn, Florica Musicescu, Laurențiu Profeta, Constantin Silvestri, Achim Stoia, Alexandru Teodorescu, Sigismund Toduță, Constantin Stroescu, Zeno Vancea, Ovidiu Varga — membri și Virgil Ioanid — secretar.

Tov. Ion Pas a relevat apoi ecoul pe care l-au avut în întreaga lume primul Concurs și Festivalul internațional „George Enescu", subliniind sprijinul pe care membrii comitetului de organizare a celui de-al II-lea Concurs și Festival „George Enescu" sînt chemați să-l acorde acestei mari manifestări muzicale.

Comitetul de Radiodifuziune și Televiziune a organizat la începutul lunii martie un concurs național de creație muzicală cu tema „Pace și prietenie", la care au fost prezentate 285 de lucrări de diferite genuri.

Juriul concursului a acordat premiul II cîntecelor de masă prezentate de compozitorii Ion Chirescu, pe versuri de Nicolae Nasta și Liviu Ionescu, pe versuri de Emil Zelder, iar premiul III compozitorului Teodor Bratu și mențiune compozitorului Ion Vasilescu pentru lucrările pe versuri proprii.

În domeniul cîntecelor pentru copii s-a atribuit premiul I lucrării lui Laurențiu Profeta pe versuri de Valenian Doru și premiul II lucrării lui Aurel Ivașcu (Cluj) pe versuri proprii.

Din lucrările premiate la concurs, Comitetul de Radiodifuziune și Televiziune va alcătui emisiuni speciale care vor fi prezentate la Concursul internațional de emisiuni muzicale pe tema „Pace și prietenie" instituit de Organizația internațională de Radio. Juriul Concursului internațional prezidat de compozitorul sovietic Dmitri Șostacovici, își desfășoară lucrările în cursul lunii mai, la Praga.

Al doilea congres al compozitorilor din R. Cehoslovacă

de ZENO VANCEA

În zilele de 25—28 februarie a. c. a avut loc la Praga cel de al II-lea Congres al Compozitorilor din Republica Cehoslovacă, la care au participat 156 de delegaţi cehoslovaci, compozitori, muzicologi şi interpreţi cu drept de vot, şi au asistat ca observatori delegaţi din Uniunea Sovietică, ţările de democraţie populară, compozitori progresişti din Franţa, Italia şi Austria. Acest congres a constituit un eveniment de deosebită importanţă în viaţa Uniunii Compozitorilor Cehoslovaci, întrucît, cu acest prilej, pe lîngă bilanţul unei rodnice activităţi de peste 10 ani în toate domeniile de manifestare ale muzicii, s-a reafirmat din nou hotărîrea nestrămutată a participanţilor de a servi prin arta muzicală cauza întregului popor, cauza construirii socialismului.

Congresul a fost deschis în prezenţa tov. Vaclav Kopecki, membru al Biroului politic al C.C. al P.C.C., prim vice-preşedinte al Consiliului de Miniştri, printr-un referat al Comitetului Uniunii prezentat de tov. Horeij, secretar general al Uniunii. Referatul a constituit o amplă trecere în revistă a dezvoltării muzicii cehoslovace din ultimii zece ani; el a relevat străduinţile de început de a integra muzica în mod just în cadrul revoluţiei culturale ce a început a se desfăşura victorios în Republica Cehoslovacă după eliberare, importanţa rezoluţiei C.C. al P.C.U.S. din 1948 în problemele muzicii, care a însemnat un ajutor de nepreţuit în orientarea compozitorilor progresişti de pretutindeni; referatul a arătat apoi că apropierea din ce în ce mai strînsă a compozitorilor cehoslovaci de viaţa poporului în urma îndrumărilor partidului, reflectarea în creaţie a eforturilor şi izbînzilor oamenilor muncii în construirea socialismului, au făcut să se întărească continuu caracterul realist al muzicii, iar adîncirea metodei realist-socialiste a permis — pe baza dezvoltării moştenirii clasice naţionale a lui Smetana, Dvorak, Janacek — obţinerea acelor rezultate cu care astăzi muzica cehoslovacă se mîndreşte. A luat cuvîntul apoi tov. ministru Vaclav Kopecki, care a salutat Congresul în numele Comitetului Central al Partidului Comunist din Cehoslovacia, elogiind munca compozitorilor, frumoasele rezultate obţinute. În ampla sa cuvîntare, tov. Kopecki a arătat că mergînd numai pe calea strînsei legături cu viaţa, combătînd cu fermitate tendinţele formaliste, ferindu-se de otrava revizionismului, compozitorii vor putea să răspundă înaltei lor chemări de a îmbogăţi prin artă viaţa poporului, de a ridica muzica cehoslovacă la o nouă strălucire, demnă de glorioasa ei tradiţie de mai multe secole. Din numeroasele referate care au fost ţinute în cele 4 zile cît au durat dezbaterile congresului, amintim printre cele mai importante pe acel al compozitorului Desideriu Kardos, preşedintele secţiei slovace a Uniunii Compozitorilor, care a vorbit despre importanţa muzicii populare ca izvor de inspiraţie, apoi analizînd activitatea muzicologilor din Slovacia, a chemat la îndepărtarea unor lipsuri ale criticii, preocupată uneori nu de mesajul muzicii, de conţinutul ei bogat în sentimente şi idei, ci mai mult de aspectele formale ale tehnicii componistice.

Muzicologul Josef Stanislav a vorbit despre dezvoltarea cîntecului de masă, arătînd că acum cîţiva ani, acest gen de muzică, atît de important prin răspîndirea şi efectul său mobilizator, suferea de meteahna sentimentalismului mic burghez, urmărea accesibilitatea prin banalizarea melodiei; referentul a analizat apoi procesul de însănătoşire a cîntecului de masă, felul în care printr-o muncă sistematică dusă în Uniunea Compozitorilor şi în critică s-a ajuns azi la un conţinut viguros, optimist, eroic, singurul care corespunde năzuinţelor maselor muncitoare.

Tov. Antonin Sichra, profesor de estetică muzicală, unul dintre muzicologii cei mai de seamă ai Cehoslovaciei de azi, a arătat paralelismul strîns între dezvoltarea creaţiei şi muzicologiei, în ultimii 10 ani, reliefînd procesul de clarificare a ţelurilor şi necesitatea unei mai strînse cooperări între creatori şi teoreticieni. A. Sichra s-a ocupat de unele greşeli în ce priveşte slăbirea vigilenţei în munca ideologică de îndrumare, arătînd că sub îndrumarea Partidului Comunist Cehoslovac muzicienii au găsit cele mai juste căi de dezvoltare a muzicii cehoslovace, care, mergînd consecvent pe linia adîncirii metodei realist-socialiste, a putut ajunge la frumoasele rezultate de azi.

În numele interpreţilor a vorbit tov. Frantisek Rauch, subliniind necesitatea unei permanente colaborări între compozitori şi interpreţi, obligaţia de onoare a interpreţilor de a face cît mai cunoscută creaţia compozitorilor cehoslovaci marii mase a iubitorilor de muzică, ridicînd în acelaşi timp şi unele probleme ale interpretării realiste.

În penultima zi a dezbaterilor congresului a vorbit nestorul muzicologiei din Cehoslovacia, ministrul culturii şi preşedintele Academiei de ştiinţe, dr. Zdenek Nejedly, — una din marile figuri ale muzicologiei universale, autorul monumentalei biografii a lui Smetana, care cuprinde toate aspectele culturii din epoca în care a trăit marele compozitor clasic ceh. Deşi veneratul om de ştiinţă ceh — primit cu aplauze furtunoase ce nu mai conteneau — a împlinit vîrsta de 81 de ani, cu o uimitoare prospeţime şi vigoare a gîndirii a vorbit aproape timp de 2 ore, relevînd minunata misiune a adevăratului artist, educator al poporului, capabil să dăruiască poporului marile bucurii ale artei adevărate, care însufleţeşte şi mobilizează pe oameni spre făurirea unei vieţi noi, a fericirii, a omeniei, a păcii. O asemenea artă nu poate fi creată — a spus dr. Zdenek Nejedly — decît de pe ferme poziţii ideologice. Veneratul om de cultură a vorbit apoi despre bucuria de a trăi, despre misiunea artistului de a împărtăşi prin opera sa tuturor această bucurie, de a ajuta prin artă învingerea greutăţilor, care nu trebuie să umbrească sentimentul de dragoste pentru viaţă, pentru om. „Viaţa nu stă pe loc ci merge înainte; cine stă pe loc şi nu se alătură celor ce construiesc viaţa nouă, va fi repede depăşit şi va rămîne singur, exclus de la marea bucurie comună de a participa la făurirea unei ere noi în istoria omenirii" — au fost cuvintele cu care şi-a încheiat discur-

sul acest ilustru fruntaș al vieții culturale din Cehoslovacia.

Între referatele participanților cehoslovaci, au fost rostite și cuvîntările de salut ale delegaților străini care au asistat la Congres. Astfel, Dimitri Borisovici Kabalevski, unul dintre cei mai de seamă compozitori ai Uniunii Sovietice, a adus salutul frățesc al compozitorilor sovietici, subliniind țelurile comune ale tuturor compozitorilor aparținînd lagărului păcii și al socialismului; el a elogiat succesele muzicii cehoslovace, și, vorbind în continuare despre drumul viitor al creației muzicale, a atins și problema libertății creației în sensul unei juste înțelegeri a acestei libertăți, care, departe de a duce la îngustarea și îndepărtarea auditoriului prin folosirea unor mijloace ultra individualiste, formaliste și decadente în creație, trebuie să contribuie, din contră, la o permanentă lărgire a auditorului, prin folosirea creatoare în artă a tuturor cuceririlor muzicii sănătoase, a mijloacelor de expresie cele mai bogate în serviciul unui conținut emoțional luminos.

În numele compozitorilor din Republica Democrată Germană a vorbit Nathan Nattovicz, în numele compozitorilor din Rep. Pop. Albania, muzicianul Baki Kongoli, din partea Uniunii Compozitorilor bulgari, compozitorul Veselin Stoianov, din partea compozitorilor polonezi Tadeusz Szeligowski, din partea compozitorilor din Republica Populară Ungară Bela Tordos, a muzicienilor din Republica Populară Democrată Coreeană Kim Ki Doh.

La congres au fost invitați să participe și compozitorii progresiști din țările occidentale ca Marcel Rubin din Austria, Serge Nigg compozitor francez, Sergio Liberovici compozitor din Italia, criticul muzical Ingvar Wieslander din Suedia. Uniunea Compozitorilor din Republica Populară Română a fost reprezentată prin tov. Dumitru Bughici și subsemnatul. Bucurîndu-ne de o primire călduroasă și de atenția deosebită din partea colegilor cehoslovaci, în cuvîntul nostru de salut am transmis acestora urările de prosperitate ale Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și expresia solidarității pe drumul comun al creării unei arte realist-socialiste, care să contribuie la mersul înainte al societății omenești, al consolidării păcii.

Scrisoare din Moscova

COMPOZITORI AMATORI

În raportul său „Cu privire la cifrele de control ale dezvoltării economiei naționale a U.R.S.S. pe anii 1959—1965" ținut la Congresul al XXI-lea al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, tovarășul N. S. Hrușciov a expus teza că pe măsură ce poporul sovietic înaintează spre comunism, formele obștești de activitate din toate sferele vieții materiale și spirituale ale societății vor avea o importanță tot mai mare. Problema dezvoltării în viitor a artei sovietice va avea un aspect nou.

De pe acum în U.R.S.S., laolaltă cu teatrele de stat și colectivele de muzicieni profesioniști, mișcarea artiștilor amatori ia un larg avînt ce constituie un important mijloc de educație a poporului. Printre muzicienii amatori se întîlnesc numeroase talente deosebite.

Muncitorii și salariații din Moscova și Leningrad manifestă o vie preocupare pentru educația și creația muzicală. Pentru ei, Casa centrală a compozitorilor a organizat seminare pentru compozitorii amatori.

Seminar cu compozitorii amatori, condus de V. Enke. Inginerul V. Șumkov își prezintă lucrarea.
Foto: N. Semenov

De peste 10 ani funcționează pe lîngă Casa centrală a compozitorilor un astfel de seminar. În fiecare săptămînă, la cursurile de duminică ale seminarului vin compozitorii amatori: muncitori, ingineri, profesori, doctori, ostași, elevi, conducători ai cercurilor de artiști amatori. Sînt oameni de diferite vîrste, care caută să-și însușească măiestria componistică. În decursul celor patru ani ai cursului de duminică, auditorii seminarului studiază teoria muzicii, armonia, instrumentația, analiza formelor, polifonia. În al doilea an de studii, fiecare dintre compozitori este încredințat unui profesor care desfășoară cu fiecare în parte studiul în cadrul clasei de compoziție. La ședințele profesorale lunare ale Consiliului seminarului, iar apoi în cadrul concertelor anuale, sînt audiate și discutate lucrările compozitorilor amatori.

În prezent, seminarul este frecventat de aproximativ 80 de oameni iar lecțiile sînt conduse de 15 profesori-compozitori printre care se află G. Bruck, M. Osokin, O. Eighea, V. Enke, M. Ceremuhin și alții. Cursurile seminarului sînt gratuite. Pe lîngă acest seminar funcționează și un birou de consultații generale pentru compozitorii amatori din Moscova și Regiunea Moscovei.

Televiziunea din Moscova a organizat prima seară de creație a compozitorilor amatori, în care muzicienii și cîntăreții au interpretat un program cu lucrări ale compozitorilor amatori. Pentru prima oară au fost prezentate la Televiziune „Variațiuni pentru pian" de muncitorul tîmplar E. Saderdinov, „Suita pentru cvartet de coarde" de profesorul A. Gavrilov, „Preludiu pentru pian" de inginerul V. Sumkov, cîntecul „Ei Natașa!" de A. Sirotkin — conducătorul cercului coral al constructorilor. În prezent, compozitorii amatori au pregătit un al doilea program pentru televiziune.

În cadrul unui concert dat în sala filarmonicii din Leningrad, s-a interpretat preludiul pentru orchestra simfonică scris de ofițerul de marină K. Frantz, cursant al seminarului. În programele concertelor radiodifuzate au fost interpretate un ciclu de romanțe scrise de profesoara T. Pavlova pe versurile poetului maghiar Petöfi și preludii pentru pian de F. Goltzman colaborator științific la universitatea din Lenin-

grad. La concursul de cîntece pentru tineret a fost premiat un cîntec scris de ofiţerul V. Mihliankin.

În Leningrad se proiectează editarea unei culegeri de lucrări scrise de compozitori amatori.

Avîntul activităţii compozitorilor amatori este ilustrat de două cifre: „peste 150 de compozitori amatori au absolvit cursurile seminarului din Moscova, iar la Leningrad, în urma concursului pentru cele mai bune lucrări scrise de compozitori neprofesionişti, 40 dintre cei mai dotaţi cursanţi au fost distinşi cu diplome de onoare. Pe lîngă Casa de creaţie populară din Moscova a fost organizată o secţie de învăţămînt prin corespondenţă pentru muncitorii compozitori-amatori.

Talentele populare manifestă o tendinţă nemaiîntîlnită către compunerea de lucrări muzicale. Uniunea Compozitorilor din U.R.S.S. contribuie la dezvoltarea acestei iniţiative de creaţie a maselor şi sprijină efectiv creşterea talentelor din rîndul compozitorilor amatori din popor.

BALETUL PE GHEAŢĂ

La Moscova a luat fiinţă un nou şi tînăr colectiv artistic, care s-a produs pentru prima oară în februarie — este vorba de baletul sovietic pe gheaţă denumit „Fantezie de iarnă". Printre spectatorii premierei, care a avut loc în Palatul sporturilor, alături de muncitori, studenţi, elevi, oameni de ştiinţă, au fost şi cunoscuţii maeştri ai baletului de la Teatrul Mare din U.R.S.S. — Galina Ulanova, Irina Tihomirova, A. Messerer, pictorul Vadim Rîndin, maestrul circului Vladimir Durov, precum şi dramaturgi, regizori, interpreţi, compozitori, artişti ai teatrelor, estradei şi circului din Moscova. Cu toţii au urmărit cu interes acest spectacol de balet-circ, care reprezintă o experienţă în crearea unui nou gen de spectacol pe gheaţă. Succesul baletului sovietic pe gheaţă s-a datorat în bună parte faptului că autorul scenariului şi regizorul a fost profesorul Leonid Mihailovici Lavrovski, prim balerin al Teatrului Mare al U.R.S.S., un mare maestru al coregrafiei sovietice. În scenariul creat în colaborare cu regizorul circului Arnold Arnold sînt reuşit îmbinate subiecte clasice cu subiecte contemporane, numere de dans pitoreşti cu trucaje de circ îndrăzneţe. Compozitorul Iurii Levitin a scris o serie de dansuri interesante; pe lîngă aceasta în program au fost incluse lucrări de muzică clasică rusă („Vals-fantezie" de M. I. Glinka) cît şi lucrări de compozitori sovietici: „Polca", de D. Şostakovici, „Marş-paradă" de I. Dunaevski, cunoscutele cîntece „Tacianka" de K. Listov, „Serile în preajma Moscovei" de V. Soloviov-Sedoi, de asemenea cîntece populare ruse, care au imprimat spectacolului un pregnant colorit naţional rus. Spectacolul este acompaniat de orchestra Filarmonicii regionale din Moscova formată din 55 de instrumentişti şi condusă de dirijorul Valentin Alexandrov.

„Spectacolul de balet-circ începe cu o uvertură muzicală — prologul „Apariţia iernii". Pe platforma de gheaţă apar crainici îmbrăcaţi în caftane ruseşti de un verde strălucitor care anunţă sosirea iernii. În lumina puternică a unui proiector îşi face apariţia o tînără şi frumoasă fată rusă, întruchipînd iarna; de pe umerii ei se întinde o trenă uriaşă de sub care apar snegurocika (fata de zăpadă) şi „fulgii de zăpadă" ce se prind într-o minunată horă.

Apoi acţiunea ne transpune în vechiul Petersburg din secolul al XIX-lea. Aici, în sunetele „Valsului fantezie" de M. Glinka se desfăşoară o scenă coregrafică lirică „Tablouri din trecut", ce povesteşte despre dragostea unui student pentru o fată care-l înşeală cu un ofiţer de cavalerie, un filfizon.

Numărul următor îl transpune din nou pe spectator în lumea actualităţii noastre. Se desfăşoară o serbare pe un mare patinoar sovietic, unde tineri şi tinere execută figuri de dans. La această serbare se prind şi artiştii circului: pe aparate, deasupra patinoarului, gimnaştii fac salturi în aer (maeştrii emeriţi ai R.S.F.S.R. — P. Cernega şi S. Razumov); ei sînt schimbaţi de cuplul Lihacev, jongleri pe patine. Apare

„Căluţii dresaţi" scenă din „Fantezie de iarnă"
Foto: L. Babuşkin.

apoi o orchestră de jaz excentric pe gheaţă, formată din clovni, care execută melodii de cîntece cunoscute sovietice şi străine... În locul iernii apare primăvara, natura reînvie, fetele dansează, se bucură de căldura soarelui...

Sîntem purtaţi mai departe pe aripile fanteziei, care ne transpune în secolul al XVII-lea: pe arena de gheaţă se iveşte un castel. Apare Cenuşăreasa îmbrăcată în prinţesă şi se întîlneşte cu prinţul. Dar ceasul sună de 12 ori şi Cenuşăreasa părăseşte balul, ieşe din castel urmată de prinţ. Se desfăşoară un intermediu „Cenuşăreasa" pe muzică de I. Levitin. În continuare se execută o suită coregrafică sovietică. Se aud motivele cîntecului „Tacianka" ce aduce în memorie anii eroici din războiul civil, din primii ani de existenţă a tinerei Republici sovietice. Cunoscuta melodie a unui alt cîntec sovietic „Serile din preajma Moscovei" acompaniază o scenă de dans, întruchipînd munca tineretului pe pămînturile înţelenite. În încheierea suitei se aude un cîntec popular rus. Vine toamna: poporul sovietic strînge recolta bogată şi în cadrul unei serbări se bucură de belşug...

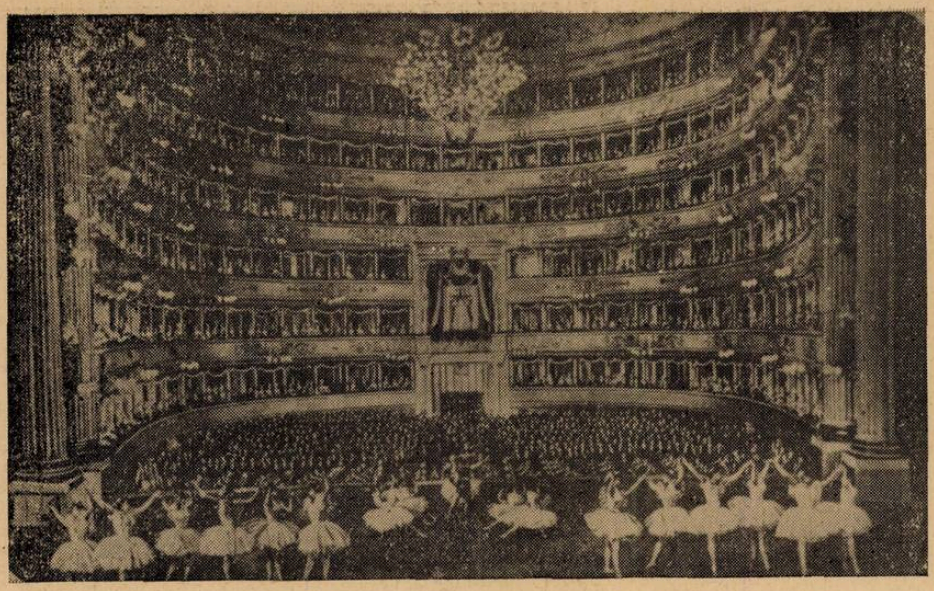
Regizorul spectacolului Leonid Lavrovski, compozitorul Iurii Levitin şi pictorul Evghenii Cemodurov, maestru emerit al artei din R.S.F.S.R., au dovedit multă ingeniozitate şi spirit inventiv.

Compozitorul I. Levitin a înţeles adînc concepţia maestrului de balet: el a reuşit să-i transmită conţinutul în fiecare dans, cu melodii uşoare şi ritmuri diferite.

Primul balet sovietic pe gheaţă a dovedit şi măiestria tinerilor interpreţi.

Spectacolul de balet „Fantezia de iarnă" nu se adresează numai moscoviţilor. În primăvara acestui an colectivul primului balet sovietic pe gheaţă va pleca în turneu prin oraşele U.R.S.S., dînd reprezentaţii pe arenele circurilor şi în stadioane. Colectivul a fost ajutat în munca sa de inginerii şi constructorii sovietici care au creat construcţia frigorifică specială.

ANATOLI KRUPNOV



Aspect interior al teatrului Scala

Scrisoare din Milano

Inaugurarea stagiunii muzicale actuale a avut loc la 22 septembrie 1938, la Teatrul Scala — unde orchestra „Ente Autonomo della Scala" bine pregătită, a executat „Missa Solemnis" de Beethoven. Au participat dirijorul George Szell şi soliştii Christa Ludwig, Lois Marshall, Kim Borg şi Nicolai Gedda. A urmat un concert al dirijorului francez Paul Paray care a prezentat un program din lucrările compozitorilor francezi: Simfonia în re minor de Franck, suita „Pélléas şi Mélisanda" de Fauré, Valse de Ravel şi o suită din „Damnaţiunea lui Faust" de Berlioz. Concertul a fost foarte reuşit, cu toate că noi am fi dorit mai puţină nebulozitate şi mai mult avînt, mai ales în piesa de Ravel.

Concertul următor mi s-a părut a fi cel mai interesant din această stagiune. Prezenta pe Bartók (Muzica pentru coarde, celestă şi instrumente de percuţie), Dallapiccola (Tartiniana seconda pentru vioară şi orchestră) şi Şostacovici (Simfonia I). Tînărul dirijor Bruno Bertoletti a condus cu siguranţă şi expresivitate. Tot în cadrul repertoriului contemporan a fost executată în prima audiţie Nocturna de cîntece şi dansuri de Gianfranco Malipiero, sub bagheta lui Nino Sanzogno, care a dirijat destul de bine şi Simfonia a VI-a de Ceaikovski. Ovaţii călduroase a obţinut Nathan Milstein care a executat Concertul în mi minor op. 64 de Mendelssohn.

Tînărul pianist (16 ani), Maurizio Pollini, a executat în primă audiţie o Fantezie pentru pian şi instrumente de coarde de Ghedini, compoziţie care evită virtuozităţile instrumentale dar e plină de accente delicate şi poetice. Programul, care mai cuprindea uvertura „Asediul Corintului" de Rossini, a II-a suită „Bachus şi Arianna" de Roussel şi Simfonia a IV-a de Ceaikovski, a fost dirijat în mod remarcabil de Thomas Schippers.

După cîteva seri, Arthur Rubinstein a executat Concertul II op. 54 de Schumann şi op. 11 de Chopin cu o excepţională stăpînire şi cu binecunoscuta sa sensibilitate romantică. Programul mai cuprindea şi uvertura „Sposa sorteggiata" (soţia trasă la sorţi) a lui Busoni ca şi sclipitoarea „Suită Scitică" a lui Prokofiev, fiind dirijat cu elan şi strălucire de Ettore Gracis.

S. Celibidache a fost oaspete al Scalei cu Simfonia a II-a de Schubert, „Variaţiuni pe o temă de Weber" de Hindemith şi cu celebrul poem „Don Juan" de R. Strauss.

Lorin Maazel a condus, între altele, Concertul pentru coarde, pian şi instrumente de percuţie de Casella, muzician italian care ar fi meritat o interpretare mai atentă.

Unul dintre pianiştii cei mai preţuiţi ai zilelor noastre, Arturo Benedetti Michelangeli a prezentat binecunoscutul Concert nr. 5 pentru pian şi orchestră de Beethoven.

Oaspete excepţional a fost — însfîrşit — Filarmonica din Berlin, care, dirijată de Herbert von Karajan, ne-a prezentat un concert Beethoven.

Stagiunea teatrului Scala a continuat cu execuţia de către virtuosul violoncelist Gaspar Cassado a unui concert pentru violoncel şi orchestră de Riccardo Malipiero — compoziţie fără miez şi cu un relief scăzut. Claudio Arrau a executat în mod strălucit Concertul al IV-lea pentru pian şi orchestră de Beethoven sub bagheta lui L. Matacic, care a dirijat în mod strălucit Simfonia III-a de Beethoven şi Simfonia nr. 103 de Haydn. Într-un concert închinat lui Brahms, violonista Gioconda de Vito a executat sub direcţia lui Ciulini, Concertul nr. 102 pentru vioară, violoncel şi orchestră, cu concursul valorosului violoncelist Baldovino.

Stagiunea simfonică a teatrului Scala s-a încheiat cu un concert dirijat de Leonard Bernstein care a condus Simfonia a II-a de Schumann şi Simfonia a V-a de Prokofiev. Primirea a fost triumfală.

Viaţa muzicală din Milano se bizuie — mai ales — pe următoarele organizaţii de concert:

Glorioasa şi vechea: „Società del Quartetto", A.R.C. (Asociaţiile reunite de concert), „Ente Pomeriggi Musicali" de pe lîngă Teatro Nuovo, „Angelicum", „Polifonica Ambrosiana".

În afară de aceste instituţii mai există alte multe asociaţii de o importanţă mai mică însă cu iniţiative artistice demne de toată lauda. „La Società del Quartetto" a inaugurat stagiunea cu un concert al „muzicienilor" şi cu un program foarte interesant închinat secolului al XVII-lea instrumental italian. Au fost executate lucrări de Vivaldi, Bonporti, Boccherini şi Mozart. În concertul următor, orchestra de cameră din Stokholm dirijată de Karl Muchinger a fost mult aplaudată în două Concerti grossi de Haendel şi în Suita nr. 2 pentru flaut şi coarde de Bach.

Mai trebuie amintit frumosul program de lieduri interpretat minunat de către baritonul francez Gerard Souzay (Strauss, Schubert, Debussy, Ravel).

Din concertele lunii ianuarie amintim pe acela foarte aşteptat al violonistului sovietic Leonid Kogan, care a executat pentru „Societa del Quartetto" cu mare virtuozitate şi cu multă delicateţe evitînd orice

exagerări dulcegi, compoziții de Locatelli, Bach, Prokofiev, Saint Saëns și Sarasate.

Am mai ascultat două oratorii inedite de Carissimi „Historia divitis" și „Diluvium Universale". E vorba aci de opere de mare suflu și de mare echilibru, în care bogăția polifonică nu acoperă părțile soliste care, din contră, reies mai limpezi, mai reliefate. Execuția efectuată de către orchestra „Angelicum" și de către „Corul polifonic" din Torino dirijate de Bruno Maderno și Ruggero Maghini a fost bună, mai puțin reușite fiind vocile soliste. Tot Bruno Maderno a condus un concert cu lucrări de Schoenberg, Pousseur și Webern.

Un alt concert demn de semnalat este cel dirijat de elvețianul Schumacher care în afară de lucrări de Bach, Haydn și Rogalski, a executat cu concursul pianistului Walter Baracchi, Concertino pentru pian și orchestră de Honegger, care a fost apreciat de către publicul milanez.

Vom încheia această scurtă dare de seamă a vieții muzicale din Milano, subliniind meritele formațiunii „Polifonica Ambrosiana" care în acest an s-a inspirat în programele ei, de un deosebit interes muzicologic, din istoria muzicii milaneze, executînd muzică de o rară frumusețe preluată direct din vechile arhive milaneze (Gaffurio, Josquin des Prés, Grancino etc.).

În mod deosebit, trebuie amintit un concert închinat Renașterii lombarde, în care după o interesantă conferință muzicologică ținută de către Guglielmo Barblan, au fost executate cu mare succes, frottole și madrigale ale exponenților de seamă ai Renașterii lombarde.

*

Actuala stagiune lirică a fost inaugurată la Scala din Milano cu Giacomo Puccini, cu ocazia centenarului marelui compozitor italian. Maestrul Votto a dirijat la 7 decembrie 1958 opera Turandot care fusese lăsată neterminată în anul 1924.

Opera a fost executată destul de bine, realizarea scenică a fost demnă de această mare povestire muzicală. Foarte așteptată era interpretarea suedezei Birgit Nilsson care se specializase, în Italia, în rolurile wagneriene. Publicul a apreciat mai ales excepționala sa înzestrare vocală și talentul ei. Nu a fost la înălțime Giuseppe di Stefano, a cărui voce de tenor liric nu era potrivită pentru rolul fiului lui Timur. Scala din Milano ne-a dat prima ediție italienească a operei „Maria Golovin" de G. C. Menotti. O dramă vie, mai puternică decît „Console", „Medium" și *„Sfînta din Bleecker street"*, care are personaje puține și a cărei acțiune se petrece într-o localitate apropiată de graniță, cîteva luni după ultimul război. Figuri care se îndepărtează și cu glas tare intonează un fel de cîntec vorbit, întortochiat și fragmentar, care lasă orchestrei sarcina de a completa discursul și de a umple golurile. Tratarea simfonică rezervată intermezurilor e foarte uscată, temele sînt slabe, cum este aceea a Mariei Golovin care se ivește de la început. Dirijorul Nino Sanzogno a condus cu elan însă echilibrat. Maria a fost întruchipată cu multă căldură de către Clara Petrella, care a găsit în Mario Petri un demn partener într-o interpretare inteligentă și precisă. Foarte buni în rolurile secundare: Adriana Lazzatini, Luigi Alva și Dino Dondi.

Apoi am asistat la o interpretare nouă a lui „Moise" de Rossini — protagonist Boris Christoff. Grandoarea monumentală a lui Moise amintește de frescele lui Michelangelo și a fost bine realizată în spectacol grație culturii și abilității tehnice a lui Gianandrea Gavazzeni, care s-a ocupat de execuția și punerea în scenă. Deși poate cam prea convenționale, acestea au fost de mare efect. Interpreții Boris Christoff, Simionato, Lazzarini, Bertocci Raimondi au fost foarte apreciați. Mai puțin reușită a fost execuția operei *„Heracle"* de Haendel — care, concepută în chip de oratoriu, a fost prezentată sub forma unei melodrame. Conducerea muzicală a fost încredințată lui Matacic, cunoscut din stagiunea simfonică trecută; pe cînd valoroasa E. Schwartzkopf, cu vocea ei minunată a fost la înălțime, ceilalți interpreți, cu toate că erau cîntăreți renumiți, au dovedit o pregătire mărginită la rolurile melodramelor din secolul al XVIII. Regia lui Herbert Graf a fost de un efect spectaculos. Coregraful Dall'Ara a realizat un ansamblu de un gust îndoielnic, întrebuințînd în balet chiar măști bachice. Am fost totuși fericiți de a cunoaște — chiar într-o interpretare nu prea fericită, — minunatele pagini ale lui Haendel. Comemorarea lui Puccini a continuat la Scala cu o ediție a „Bohemei" pregătită de Nicolas Benois cu Renata Scotto ca protagonistă. Ediția nu prea norocoasă, a avut însă momente fericite, datorite lui Scotto și lui Mariela Adani.

Baletul *„Romeo și Julietta"* de Prokofiev a confirmat la Milano succesul pe care-l obținuse la teatrul insulei San Giorgio din Veneția cu ocazia festivalului. Muzica ne apare contemporană. S-au relevat ca buni interpreți Pistono si Colombo. Mica Scala a inaugurat stagiunea cu o ediție foarte îngrijită a lui Don Pasquale de G. Donizetti. Graziella Scotti a fost o Norina savuroasă, chiar dacă mijloacele ei vocale nu erau corespunzătoare rolului. S-au remarcat Bruscantini, Panerai și L. Alva. Dirijorul Nino Sanzogano a fost aplaudat.

GRAZIELLA HUEN DE FLORENTIS

Opera de stat din Berlin (sectorul democrat) a prezentat în cadrul Festivalului muzical internațional, care a avut loc cu ocazia jubileului de 10 ani de la înființarea magistralului din „marele Berlin", cîteva premiere: „Hovanscina" de Musorgski, sub conducerea dirijorului bulgar Assen Naidenoff, precum și două opere maghiare: „Prințul barbă albastră" de Bartók și „Șezătoare" de Kodaly, ambele sub conducerea lui Arthur Apelt.

*

Poemul simfonic „Petrică și lupul" de S. Prokofiev a fost prezentat pe scena teatrului din Linz în formă de balet, povestitorul apărînd numai la începutul și sfîrșitul spectacolului.

În luna noiembrie 1958 a murit la Budapesta Emma Sandór-Kodály, soția renumitului compozitor maghiar care a dus o remarcabilă activitate pe tărîmul muzicologiei și al *compoziției*.

*

La „Muzghiz" a apărut în traducerea dirijorului N. Anosov cartea „Despre dirijat" a cunoscutului muzician englez Sir Henry Wood.

*

La Roma a fost interpretată cu mult succes Simfonia XI-a de D. Șostakovici. Concertul a fost dirijat de Fernando Previtali.

Criticul muzical al ziarului „New-York Times", G. Taubman, subliniază succesul deosebit de care se bucură concertele date de Zara Doluhanova — artistă a poporului din R.S.F.S.R. și R.S.S. Armeană. „Fiecare cîntec interpretat de ea este o creație muzicală" — scrie cronicarul.

*

În Polonia a fost editat un album documentar despre Frederic Chopin. Albumul semnat de K. Kobîlianskaia și tipărit de Editura poloneză din Cracovia conține numeroase documente și materiale memoriale și reprezintă prima lucrare de acest gen cuprinzînd viața și creația compozitorului în patrie, adică în perioada dintre anii 1810—1830.

Prime audiții romînești

„Simfonietta tinereții" de D. Bughici

Cu „Simfonietta tinereții", compozitorul D. Bughici se îndreaptă cu hotărîre spre o nouă fază a creației sale apărută în germene o dată cu cele 6 piese pentru pian.

Viața nouă, avîntată, a tineretului nostru pe șantierele de muncă ale construcției socialiste a stîrnit în sufletul compozitorului, ecoul unor sentimente adînci, pe care el a căutat să le concretizeze într-o formă muzicală evoluată în raport cu stilul cu care ne obișnuise pînă acum. Fără a se putea vorbi de o manieră bine caracterizată, compozitorul găsindu-se încă sub vădita influență a profesorilor săi — lucrarea denotă totuși tendința vizibilă din partea acestuia de a-și găsi un drum nou în exprimarea actualității.

Păstrîndu-se în cadrul formelor clasice — nu însă prea rigid — cele 3 părți ale simfoniettei păstrează o unitate strînsă atît prin înrudirea temelor, cît și prin intervenția obstinată, identică sau variată, a leit-temei trisonice, enunțată incipient de trompete. La această unitate mai contribuie și apariția în ultimele două părți ale lucrării, a unor elemente ale tematicii primei părți.

Partea I (Deciso) construită în forma sonată, este precedată de o Introducere în care, pe o pedală a corzilor răsună ca o chemare avîntată către culmi, în tonalități diferite, semnalul trompetelor, alcătuit din terțe și cvinte paralele, acompaniate de tromboni. Acest semnal, care apare ca o osatură de-a lungul lucrării, sub felurite înfățișări, constituie, sub forma unei leit-teme, imaginea muzicală a elanului către un țel măreț, a încordării ce nu cunoaște piedici. De la început climatul sonor sugerează tabloul unui șantier ce-și așteaptă constructorii.

O scurtă prelucrare a temei introductive pregătește apariția primei teme cu caracter energic de voință nestăvilită și voie bună, ce pare să sugereze primirea pe șantier a muncitorilor. Tema secundă, prin cantabilitatea și lirismul ei, se înfățișează ca o expresie a sentimentului de încredere ce animă tineretul nostru, în opera de construcție a vieții noi. După o dezvoltare a ambelor teme, care exprimă clocotul de muncă și voie bună pe șantier, se intră în repriză.

Partea II-a este construită în formă de lied cu elemente de variație. A-ul, cu un caracter meditativ, apropiat de cîntecul de leagăn, pare să reflecte seninătatea, duioșia și dragostea de viață a tineretului, în climatul nou ce i se oferă. Intervenția semnalului trisonic al trompetelor dă o notă de robustețe liniștei și voioșiei constructorilor socialismului. O temă suitoare, avîntată, expusă de grupul „lemnelor" constituie B-ul acestei părți. Ea apare apoi transformată, îmbinîndu-se cu elemente noi ale temei II din prima parte și mergînd spre o culminație în care intervine și semnalul trompetelor. Atmosfera se liniștește apoi pentru a face loc reapariției temei A-ului, de astă dată fragmentată și foarte concentrată, avînd oarecum un caracter de Coda, ceea ce face ca această parte a simfoniettei să poată fi socotită și ca bipartită, sub raportul formei.

Ultima parte (Animato), care îmbracă forma rondoului sonată, se desfășoară într-o atmosferă de voioșie și încredere în victorie. După o scurtă introducere, viorile divizate expun tema rondoului, impregnată de vioiciune și umor, avînd o accentuată ritmică de dans. Ea se prelucrează pînă la apariția primului cuplet, a cărei temă este apoi lărgită. Al doilea cuplet are un caracter cantabil și senin. După dezvoltări luminoase, printr-o legătură, constînd în leit-tema transformată a semnalului expusă de alămuri, se trece la o „Încheiere", într-o atmosferă de apoteoză.

Fără îndoială că această lucrare, prin caracterul ei evocator, prin robustețea elanului care o animă, prin unitatea și caracterul ei oarecum ciclic, constituie un progres în evoluția creatoare a lui D. Bughici. Tînărul compozitor a căutat să-și lărgească sfera mijloacelor sale de expresie, utilizînd o armonie mai complexă, mai îndrăzneață, justificată de intensitatea freamătului de viață nouă ce animă tineretul nostru. Melodismul ce străbate întreaga lucrare constituie pentru D. Bughici o preocupare esențială.

Socotim această simfoniettă, prin sinceritatea cu care este construită, ca o experiență interesantă în creația simfonică a tînărului compozitor și o etapă de la care este de așteptat o afirmare din ce în ce mai rodnică a posibilităților sale creatoare.

DIAMANDI GHECIU

La radio

În ultimul timp, am putut asculta la radio un număr de prime audiții de muzică românească.

Astfel în tălmăcirea aleasă a violoncelistului Radu Aldulescu și a tînărului dirijor Constantin Petrovici, „Poemul" pentru violoncel și orchestră de Florin Eftimescu, ne-a apărut ca o lucrare valoroasă, inspirată, în care melodia are primul rol, în timp ce armonia și polifonia sînt subordonate acesteia. Prima parte a piesei are o nuanță nostalgică, imprimată de tema principală expusă de violoncel. În partea mediană compozitorul aduce un element ritmic nou, care însenînează lucrarea, dîndu-i un conținut optimist. Reluarea primei idei, într-un colorit armonic major, încheie lucrarea într-o atmosferă de liniște, cu multă poezie. Este de dorit ca compozitorul, depășind anumite influențe neoromantice, să se apropie atît în conținut cît și în mijloacele de expresie de muzica veacului nostru, a epocii pe care o trăim.

Mezzo-soprana Martha Kessler, acompaniată la pian de Mariana Kapidebo a redat trei lieduri de tineri compozitori români: „La Steaua", „...Și dacă" de Aurel Stroe și „Toamnă tîrzie" de Andreas Porfetye. Aurel Stroe a compus o muzică potrivită versurilor lui Eminescu, cu o tematică expresivă, cu armonii interesante, cu o ritmică variată și cu o scriitură de pian aparte prin simplitatea ei. Primul lied „La steaua" are o atmosferă meditativă reflectînd conținutul filozofic al poeziei, în timp ce liedul „Și dacă" are o vădită nuanță lirică. Cîntecul lui Andreas Porfetye, pe versuri de Kessler, are mult dramatism, redat atît de linia melodică, cît și de armonia cromatică, situîndu-se pe linia liedului german din prima parte a veacului nostru. Interpreții au arătat multă înțelegere, pătrunzînd adînc conținutul acestor lucrări.

Soprana Emilia Petrescu Cironeanu și pianistul Ferdinand Weiss, interpretînd cu muzicalitate, au creat o atmosferă poetică ciclului de lieduri „Mica menajerie" de Marțian Negrea. Dedicată celor mici, muzica redă scene din viața animalelor, avînd un frumos colorit pastoral. Compozitorul Marțian Negrea a reușit să compună o inspirată suită, cu un conținut moralizator, prin simplitatea și cantabilitatea melodiilor, claritatea armoniilor și prin acompaniamentul pianistic plin de fantezie.

Constatăm cu bucurie că emisiunile radio dedicate muzicii românești cuprind lucrări din ce în ce mai interesante, interpretate cu multă sensibilitate, la un înalt nivel artistic. Un fapt îmbucurător este că tinerii compozitori ocupă un loc important în aceste emisiuni, prezentînd lucrări atît în genul muzicii de cameră cît și din genul muzicii simfonice. Ar fi interesant și folositor să se programeze mai multe compoziții aparținînd genului vocal-simfonic, mai puțin prezente în programele noastre, deși în ultimul timp au fost create multe lucrări de acest gen.

DORU POPOVICI

Muzică corală

Înțelegînd importantul său rol artistic-educativ, corul Filarmonicii de stat „George Enescu" și-a propus să dea cît mai des concerte de muzică românească contemporană, care să consacre cele mai bune cîntece ale compozitorilor noștri, stimulînd atît creația de noi piese cît și executarea lor de către alte formații corale. De aci decurge necesitatea ca la aceste concerte să vină cît mai mulți oameni ai muncii și membri ai ansamblurilor corale.

În cadrul unui ciclu de șase concerte corale în abonament, conținînd muzică preclasică, clasică și coruri din opere, au avut loc în luna februarie două concerte de muzică românească contemporană, dirijate de D. D. Botez.

În program au figurat cîntece de mase, prelucrări pe motive populare sau creații în stil popular. Majoritatea pieselor vădesc orientarea compozitorilor către temele majore, actuale, către aspectele muncii și victoriile poporului nostru pe drumul construirii socialismului.

„Cîntec de pace" de Florin Comișel, distins cu premiul II la Concursul „Ion Vidu" al Casei de Creație, pentru forța lui mobilizatoare a deschis programul acestor manifestări. „Cîntec de pădure" de Laurențiu Profeta, în care melodia și armonia expresivă sugerează imagini ale naturii ca și ritmul avîntat al muncii, a fost cîntat cu vioiciune tinerească.

Am ascultat apoi două lucrări de D. D. Botez: „Cîntec studențesc" (unul din puținele cu această tematică), care prin ritmul său antrenant constituie un îndemn în munca studenților — și „Sînt fiu al acestui popor" care se distinge prin frumoasa tratare a vocilor. „Stă de veghe tot pămîntul" de Vasile Popovici se alătură celorlalte creații ale sale, prin vigoarea părții solistice și unitatea cu ansamblul coral. Nicolae Mihu a susținut partea solistică cu o voce caldă. Corurile de femei „Sbori suveică" și „Cîntec de leagăn" de Hilda Jerea, primul plin de dragoste pentru munca țesătoarelor, cu o melodie zglobie și ritm antrenant, al doilea cu o notă de gingășie, au fost interpretate cu o vie participare de partidele feminine ale corului. S-a remarcat solista Milca Nistor, care are o voce vibrantă de mezzo-soprană. „Să fii Partidului oștean", în care Matei Socor a reușit să întruchipeze viu muzical, elanul patriotic al versurilor lui Mihai Beniuc, a avut ca solist pe Ion Samoilă interpret viguros și convingător. Ca o încercare meritorie de integrare a melosului popular în cîntecul de mase, a apărut „Steaua de rubin" de Emil Lerescu; melodia cu rezonanțe de colind, este plină de lirism și are o armonie adecvată. S-a remarcat apoi corul „Laudă Patriei" de Teodor Bratu, care zugrăvește viața nouă a poporului nostru, dragostea de muncă și hotărîrea de a-și apăra cuceririle. El s-a distins printr-o melodică vie, prin modulații luminoase. Tînărul compozitor poate aborda, credem cu succes, formele vocal-instrumentale mari. „La luptă și unire" de Ioan D. Chirescu păstrează caracteristicile stilului ponderat, echilibrat al compozitorului, ilustrat cu putere în alte creații ale sale. Cîntecul „Aceasta e Patria mea" de Dumitru Bughici, plin de elan tinerese și melodie generoasă, a dovedit caracterul accesibil — calitate esențială a cîntecului de mase — al creației corale a compozitorului. „Ciocanul și suveica", pătruns de viață, cu melodia sa bogată, cu ritm dinamic, scris cu măiestrie și dragoste față de munca celor care clădesc viața nouă, vine să se adauge ca încă o valoroasă piesă în creația lui Radu Paladi. „Nuntașii", suită de cîntece populare de nuntă din părțile Sibiului prelucrate de Ion Totan, ne-a apărut reușită, unitară, cu rezerve asupra celui de-al doilea cîntec, „Plîngerea miresei", care repeta cam monoton melodia unui grup de soprane, fără schimbări esențiale în acompaniament, mutînd punctul culminant spre începutul suitei, în dauna ultimelor două piese. „Leagănă-te frunzuliță" (o temă cu variații) și „Cîntec de joc" de Sigismund Toduță, au pus în evidență tehnica avansată a scriiturii polifonice, specifică compozitorului, precum și posibilitățile primului nostru cor. Execuția a suferit întrucîtva din cauza tratării aproape instrumentală a vocilor, mai ales în „Cîntec de joc". Melodioase, pline de delicatețe și sensibilitate ne-au apărut „Lîngă leagăn" de Al. Velehorschi și „Cîntec vechi" de Sergiu Sarchizov, în care cuceririle armoniei noi sînt întrebuințate cu discernămînt. „Săraca babă" de Gheorghe Danga e o „paidușcă" (dans popular bulgăresc) culeasă din Dobrogea, cu text vesel de Gospodinov, au avut interpretare care a lăsat de dorit. În „Noapte de vară" de Al. Pașcanu, corul a redat cu fidelitate atmosfera textului poetic (Panait Cerna), în care remarcăm lirismul cald și visător al ultimei părți. „Călușul oltenesc" de Gheorghe Bazavan, cu text popular viu, antrenant, folosește elemente ale melodiei de dans cu același nume, fără complicații armonice. A fost interpretat de cor cu energie și dinamism. Am apreciat „Triptic" de Vinicius Grefiens, pe versuri populare de dragoste: armonii suave, o lucrare echilibrată, care constituie un pas înainte făcut de autor. „Slutul" de Mihail Jora, în care găsim cu prisosință caracteristicile umorului fin, umanismul cald al maestrului, a fost interpretat pe linia tradițională, cu o dicție bună și contraste bine reliefate. „Ce te legeni, codrule" de Doru Popovici, cu atmosfera specific eminesciană, realizată de compozitor prin armonii sugestive, diafane, pline de freamăt, pune probleme de interpretare subtilă, de lied, care nu au fost pe deplin rezolvate de cor. O lucrare de seamă a lui Zeno Vancea, suita „Imagini bănățene", cu tratare polifonică interesantă și firească melodiei românești, a fost bine interpretată de ansamblul coral și de soliști, dintre care reținem numele tenorului Ștefan Pruteanu.

Posibilitățile de interpretare ale corului au fost vădite și în „Miorița" de Paul Constantinescu, lucrare de valoare care marchează un nou drum în tratarea polifonică și modală a cîntecului românesc. O piesă cu variație de ritm și melodie cu contraste bine realizate, sugerate de textul lui Alecsandri, a fost „În miezul iernii" de Vasile Pîntea.

Trebuie apreciat în mod deosebit efortul pe care colectivul coral al Filarmonicii l-a depus în pregătirea acestor concerte. Susținut de o intonație justă, bine omogenizat ca sonoritate, cu o dicție bună (doar cu ușoare scăpări pe alocuri), avînd o frazare firească, corul Filarmonicii a înregistrat un deosebit succes, mai ales în cel de-al doilea concert.

D. D. Botez a condus cu mînă sigură, cu o gestică elocventă, dublată de simțul frazei, al amănuntului, cît și al formei în mare, subliniind cu înțelegere textul poetic și muzical al pieselor. Remarcăm acompaniamentul pianistului Iosef Prunner.

P. CODREANU

Concerte populare

În scopul satisfacerii necesităților cultural-artistice mereu crescînde ale maselor largi ale oamenilor muncii în ultimii ani instituțiile noastre muzicale, din Capitală și provincie, au dus o susținută activitate iar rezultatele au fost din ce în ce mai apreciabile.

Teatrul de Operă și Balet al R.P.R., Teatrul de Stat de Operetă, marile ansambluri muzicale din Capitală și din țară au organizat în mod periodic, în afară de programul lor obișnuit, spectacole, concerte și recitaluri în întreprinderi, instituții și fabrici, deplasîndu-se de multe ori, în orașe și sate îndepărtate, în gospodării agricole colective.

În același scop, la activitatea întreprinsă pînă acum de Filarmonica de Stat „George Enescu" (și de celelalte filarmonici și orchestre simfonice din provincie) se mai adaugă încă una, pornită din inițiativa Ministerului Învățămîntului și Culturii: *concertele simfonice populare.*

Am ascultat cu deosebit interes concertul popular din 2 februarie și cel din 3 martie a.c. (repetat a doua zi pentru studenți și tineret) și am trăit momente de adîncă satisfacție.

Programele au fost alcătuite judicios. Primul concert — dirijat de Mihai Brediceanu — a cuprins: Valsul în do major de Johann Strauss, Concertul pentru pian și orchestră de Paul Constantinescu, solist — Valentin Gheorghiu, Concertul pentru vioară și orchestră de Paganini, solist — Ion Voicu și Suita din baletul „Spărgătorul de nuci" de Ceaikovski, iar al doilea concert — dirijat de Mircea Basarab a cuprins: Tarantella (Isbuc), din suita „Munții Apuseni" de Martian Negrea, Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră de Ceaikovski, solist Mîndru Katz, Vals trist de Sibelius, Havaneza pentru vioară și orchestră de Saint-Saëns, solist — Benone Damian și poemul simfonic „Preludiile" de Liszt.

Programarea unor lucrări de mare circulație și popularitate ca și aprecierea unanimă de care se bucură violonistul I. Voicu și pianiștii Valentin Gheorghiu și Mîndru Katz, au atras un public foarte numeros și entuziast, în bună parte nou, mult tineret.

Socotim de prisos să vorbim despre valoarea pieselor executate și despre cunoscutele realizări interpretative ale orchestrei, dirijorilor și soliștilor. Vom sublinia însă efortul lăudabil depus de orchestră ca aceste concerte suplimentare, preparate într-un număr mic de repetiții, să se mențină la un nivel artistic superior. De asemenea menționăm debutul promițător al tînărului violonist Benone Damian, membru al Orchestrei Filarmonice „George Enescu", absolvent al clasei de vioară a profesorului A. Sarvas de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" dotat cu muzicalitate și reale posibilități tehnice.

Concertele, desfășurate într-o atmosferă de adevărată sărbătoare, s-au bucurat de un succes deplin, interpreții — dirijori, soliști și orchestră — fiind ovaționați îndelung și obligați să acorde numeroase suplimente.

Lăudabila inițiativă a Ministerului Învățămîntului și Culturii trebuie dusă mai departe printr-o organizare din ce în ce mai bună. Ținînd seama că scopul principal al acestor concerte populare este apropierea și educarea muzicală a unui public larg, socotim că ar fi binevenită o revizuire a prețurilor de intrare.

Întocmirea unui plan de perspectivă ne apare strict necesară. În afară de programarea unor lucrări bine selecționate din repertoriul universal și de înscriere a unor piese românești valoroase și demne de a fi popularizate, acest plan ar trebui să fie axat și pe o tematică bine chibzuită care să includă diverse cicluri menite să usureze cunoașterea evoluției și dezvoltării muzicii simfonice și vocal-simfonice. Pe lîngă soliștii instrumentiști, soliștii vocali își vor găsi un loc potrivit în aceste concerte.

În ce privește programul de sală, el poate ajuta mult la împlinirea scopului acestor manifestări muzicale, de aceea redactarea lui implică o grijă deosebită. Credem că ar fi foarte util să se pună un accent hotărît în prezentarea metodică și clară a muzicii programatice. Trebuie să se vorbească nu numai de conținutul lucrărilor executate ci și despre forma lor. În programul primului concert popular s-a omis a se trece titlurile părților componente ale suitei extrase din baletul „Spărgătorul de nuci", deși aceste titluri sugerează plastic auditorilor imaginile necesare înțelegerii limbajului muzical al lui Ceaikovski. De asemenea în program nu s-a spus nimic despre ceea ce înseamnă o „Suită" și evoluția ei, nu s-a făcut o cît de succintă prezentare a valorosilor interpreți ai acestor două concerte populare, interpreți pe care o parte din public îi auzea și îi vedea pentru prima dată.

La 24 martie a.c. am asistat la al treilea concert simfonic popular, repetat a doua zi pentru tineret. Inițiativa Ministerului Învățămîntului și Culturii s-a dovedit a fi binevenită, iar organizarea realizată de Filarmonica de Stat „George Enescu" merge pe drumul bun.

Programul a cuprins Rapsodia I-a în la major de George Enescu, Concertul pentru pian și orchestră nr. 2 de Liszt, solist Alexandru Demetriad și Simfonia a V-a de Beethoven.

Consemnăm interesul deosebit, ambianța însuflețită și succesul extraordinar de care s-a bucurat acest ultim concert. Sala a fost arhiplină. De data aceasta publicul a fost, în adevăr în imensa majoritate, nou și format din tineret. Apariția la pupitru a maestrului George Georgescu a stîrnit entuziasm iar interpretarea avîntată dată de dirijor, orchestră și solist Rapsodiei I-a de George Enescu și celorlalte piese au provocat ovații prelungite, rar cunoscute sub cupola bătrînului Ateneu.

AL. COLFESCU

Oaspeți polonezi

Este grăitor pentru chipul cum sînt promovate tinerele talente în R.P. Polonă, faptul că Jan Krenz, care nu are decît 33 ani, este încă din 1953, directorul și dirijorul principal al orchestrei simfonice a Radiodifuziunii poloneze (Katovice). Cariera sa artistică a cunoscut o ascensiune rapidă și Krenz a avut rarul privilegiu de a mai fi putut lucra la Katovice cu vestitul șef de orchestră Gregor Fitelberg în ultimii doi ani ai vieții acestuia. Compozitor, Jan Krenz a scris, între altele, muzica a două filme care au fost premiate la Cannes.

Conducînd orchestra simfonică a Radio-televiziunii noastre ne-a prezentat, în primă audiție, o lucrare proprie, *o Rapsodie*, scrisă pentru orchestră de coarde și instrumente de percuție. Pentru o rapsodie, proporțiile lucrării ne-au apărut mari. O altă caracteristică o constituie și faptul că melosul popular polonez nu se face simțit decît foarte rar și atunci destul de indecis. Dar orchestrația este viguroasă, uneori masivă și expresivă.

Calitățile dirijorului s-au evidențiat în mod deosebit în suita „Tricornul" de Manuel de Falla cînd ne-a redat cu toată viața lor ardentă, pregnantele ritmuri de dans spaniole, coloritul lor tipic andaluz.

Jan Krenz are gestul precis, sigur dar gestica prin mijlocirea căreia transmite sugestiile sale orchestrei se resimte de o anumită uniformitate — mîinile executînd deseori, simultan, aceleași mișcări (ca în oglindă).

Solista concertului de Haciaturian pentru vioară și orchestră, Gaby Grubea a cîntat cu mult suflet și cu o emotivitate care trece dincolo de scenă, prinzînd pe ascultători.

J.-V. P.

*

Concertul Filarmonicii condus de oaspetele polonez Bohdan Wodiczko dezvăluie înclinările dirijorului chiar prin simpla alcătuire, deosebit de atrăgătoare, a programului. Cele două audiții importante din creația muzicală contemporană a popoarelor vecine (suita din baletul Hornasie de Szymanovski și Simfonia IV-a de Martinu) au încadrat concertul pentru pian în re major K.V. 537 de Mozart: evidentă preferință pentru muzica mai nouă pe de-o parte, și pentru cea din secolul XVIII pe de alta — în locul acelui repertoriu romantic pe care majoritatea concertelor simfonice riscă să-l banalizeze prin exclusiva-i întrebuințare. Și, într-adevăr, Bohdan Wodiczko s-a dovedit un fidel și eficient interpret al muzicii contemporane, înzestrat cu însușiri de precizie, de claritate, de siguranță și soliditate în construcție, de simț al proporțiilor și al echilibrului, care ne apar dealtminteri caracteristice pentru școala dirijorală polonă (ne gîndim de pildă la Witlod Rorwicki sau Jan Krenz) iar pe de altă parte, primele audiții din program au avut darul de a prezenta publicului nostru aspecte noi din muzica polonă și cehă.

Într-adevăr, compozitorul polon Karol Szymanovski ne era cunoscut (îndeosebi prin Mituri și prin Sonatele sale pentru vioară, precum și printr-una din simfonii) caracterizate prin farmecul coloristic, prin subtilitatea nuanțelor, prin armoniile îndrăznețe și melodiile evocatoare. În suita provenită din baletul Hernasie am descoperit un reprezentant tipic al școlii naționale polone, cu puternică amprentă folclorică și contururi nete, precise. Inspirate din cîntecele țăranilor din regiunea Zakopane, cele trei piese impresionează prin ritmica lor viguroasă, prin melodiile simple dar pregnante și originale, prin armoniile aspre, policrome, printr-un contrapunct arhaizant. Participarea unei voci de tenor din culise — cu același caracter de prospețime și vigoare elementară — sporește expresivitatea directă și plasticitatea acestor piese.

Simfonia a IV-a de compozitorul ceh Bohuslav Martinu ne-a transportat în cu totul altă sferă: aceea a muzicii post-romantice, pe urmele unor Bruckner, Mahler sau Strauss. Masivitatea construcției, armoniile compacte, orchestrația stufoasă, cromatismul — iată tot atîtea elemente caracteristice. Să nu uităm însă că și Smetana a purces de la Mendelssohn și Schumann, iar Dvorak de la Brahms. Dar ca și în muzica marilor săi înaintași, în simfonismul lui Martinu se poate recunoaște filonul puternic al inspirației naționale, care îi marchează hotărît apartenența la școala muzicală cehă.

În concertul K.V. 537 de Mozart, acompaniat cu înțelegere și siguranță, am regăsit calitățile de onestitate, de precizie, de simplitate și decență ale lui Cornel Gheorghiu, pe care le-am prețuit totdeauna și le-am prețui cu atît mai mult dacă solistul le-ar adăuga și o intensitate a emoției, o trăire autentică, un fior personal fără de care nu se poate concepe o interpretare cu adevărat convingătoare, oricît de legitimă ar fi preocuparea pentru ținuta și puritatea stilistică.

MIHAI RADULESCU

In memoria lui Dinu Lipatti

La 19 martie a avut loc la Paris în incinta Școlii Normale de Muzică, o emoționantă ceremonie închinată memoriei muzicianului român Dinu Lipatti, decedat acum cîțiva ani în Franța. Cu acest prilej Mircea Bălănescu, ministrul R. P. Române în Franța, a prezentat Școlii Normale de Muzică din Paris un bust al lui Dinu Lipatti, opera sculptorului Ion Irimescu, oferit de Uniunea Compozitorilor din R. P. Română.

La ceremonia dezvelirii bustului au participat numeroase personalități din viața muzicală și artistică a Franței, printre care pianiștii și muzicienii Alfred Cortot, Marguerite Long, Nadia Boulanger, Yvonne Astruc, Monique Haas, Michel Boegner, violonista Jacqueline Andrade, Jacques Feschotte, directorul general al Școlii Normale de muzică din Paris, E. Labeyrie, guvernatorul de onoare al Băncii Franței, președinte de onoare al Asociației „Franța-Romînia", un numeros public, reprezentanți ai presei și radiodifuziunii franceze.

Luînd cuvîntul în cadrul ceremoniei, ministrul R. P. Române în Franța, M. Bălănescu, a evocat figura celui dispărut, arătînd că prețuirea deosebită de care s-a bucurat Dinu Lipatti în anii petrecuți în Franța reprezintă o apreciere a valorilor culturale românești.

Pianistul cu renume mondial Alfred Cortot, unul din îndrumătorii lui Dinu Lipatti, a evocat figura marelui pianist român.

Jubileul filarmonicii orădene

Frumosul oraș de pe plaiurile bihorene, Oradea, este situat într-o regiune extrem de pitorească : dintr-o parte, poalele Munților Apuseni înconjoară orașul, iar în partea cealaltă, ochiului i se oferă larg cîmpii întinse.

Populația acestor meleaguri îndrăgește mult muzica, iar tezaurul folcloric muzical al acestei regiuni a atras pe mulți muzicieni, printre care se numără și Béla Bartók.

In orașul Oradea însă muzica — ca și celelalte arte de altfel — nu a găsit în trecut cîmp prielnic de dezvoltare. Burghezia orașului nu a manifestat un interes prea mare pentru muzică, cel mult pentru operetă. De aceea trecutul muzical al acestui oraș nu este prea bogat în evenimente.

In veacul al 18-lea aici au activat doi compozitori cunoscuți : Mihael Haydn (1737—1806), fratele lui Joseph Haydn, între anii 1757—1762 și Karl Ditterstorf (1739—1799) între anii 1765—1769. Spre sfîrșitul secolului al XIX-lea a luat ființă o orchestră de amatori denumită „Cercul amatorilor de muzică din Oradea", care a dat mai multe concerte, dar, din cauza lipsei de sprijin, nu s-a putut menține. In jurul anului 1930 au mai activat o orchestră de cameră și cvartetul profesorilor Boda și Weiss.

Cîțiva artiști de seamă au dat concerte în Oradea : Pablo Casals în anul 1912, iar după primul război mondial George Enescu în repetate rînduri, ca și Béla Bartók, Bronislav Hubermann, Kubelik etc.

Despre o viață muzicală propriu-zisă înainte de 23 August 1944, nu se poate vorbi, toate manifestările muzicale avînd un caracter sporadic. Adîncile prefaceri politice, sociale și economice, după această dată, prilejuiesc transformări însemnate și în viața culturală a Oradiei. Astfel, în februarie anul 1949 ia ființă o orchestră simfonică sub conducerea dirijorului I.R. Botta. De la primul concert (9 feb. 1949), pînă la concertele festive care au avut loc cu ocazia jubileului a zece ani de înființare (între 9 și 11 feb. 1959), orchestra a parcurs un drum lung, plin de succese.

Concomitent cu orchestra a crescut și un public nou. Dacă în prima perioadă concertele au fost frecventate de un număr destul de restrîns de auditori care manifestau interes mai mult pentru soliști, astăzi s-au schimbat mult lucrurile. Sala spațioasă și frumoasă a teatrului (are o capacitate de 850 de locuri) este mai întotdeauna plină, iar la concertele festive ea s-a arătat neîncăpătoare. De remarcat este faptul că Filarmonica a reușit să atragă masele cele mai largi. Majoritatea abonaților sînt oameni ai muncii din întreprinderile și cooperativele orașului.

Orchestra se prezintă ca un ansamblu bine sudat, omogen, cu reale posibilități interpretative. O mare parte a instrumentiștilor posedă o tehnică destul de bună, iar mulți tineri vădesc posibilități de dezvoltare. Se simte însă un anumit dezechilibru între coarde și suflători. Primele, în componența actuală, nu reușesc întotdeauna, mai ales în tutti orchestral, să țină piept suflătorilor, de care sînt adesea acoperite. Volumul sonor al viorilor, în special al celor secunde, este destul de mic. Compartimentul suflătorilor corespunde în general cerințelor.

Dar asemenea deficiențe, care vor putea fi ușor remediate, nu sînt în stare să umbrească marile progrese înregistrate de această formație.

Primul concert festiv a fost condus de către dirijorul prim Erich Bergel, în cadrul căruia s-au prezentat Rapsodia a II-a de Enescu, Concertul pentru pian și orchestră de Bortkievici și Simfonia în re minor de Cesar Franck. Interpretarea lucrării lui Enescu a avut darul de a imprima concertului chiar de la început o notă de festivitate. Dragostea interpreților pentru muzica lui Enescu, căldura și marea pasiune cu care s-a cîntat, au făcut să trecem cu vederea unele neajunsuri care au existat (mici inadvertențe de stil, dezacordajul timpanelor etc.).

Solista concertului, Magda Nicolau a reușit să convingă într-un concert dificil, de mari proporții, dar nu prea original, în care aflăm influențe de la Ceaikovski pînă la Rachmaninov. Orchestra a avut o participare activă, acompaniind-o cu justețe și promptitudine.

Cu Simfonia de Cesar Franck, o piatră de încercare pentru orice formație simfonică, dirijorul, împreună cu orchestra, au trecut cu succes un examen destul de dificil. Erich Bergel, competent, plin de energie și temperament a stăpînit cu autoritate orchestra. Pe lîngă acestea a dat dovadă și de o concepție bine conturată. Am fi dorit însă ca momentele lirice să fie redate cu mai multă liniște și cu o mai mare interiorizare. De asemenea, gestica mi s-a părut puțin prea expansivă, însă — trebuie să recunoaștem — nu a împiedicat asupra bunei prezentări a muzicii.

Cel de al doilea concert, condus de tînărul dirijor Miron Rațiu, a fost în stare să ne confirme impresia bună, căpătată cu ocazia primului. Piesele interpretate, „Jocuri din Bihor" de Silvestri, Intermezzo din Suita „Hary Janos" de Kodály, Concertul pentru vioară și orchestră de Mendelssohn-Bartholdy și Simfonia a V-a de Ceaikovski, au fost bine puse la punct și executate cu mult suflu și elan. Ne referim în special la Simfonia a V-a, în care partea lentă extrem de expresivă a găsit o tălmăcire adecvată. Chiar dacă în ultima parte s-a făcut simțit un decalaj între coarde și suflători, totuși interpretarea a reușit să galvanizeze entuziasmul publicului. Dirijorul Miron Rațiu care a dat dovadă de multe calități interpretative, vădește însă în anumite momente nesiguranță (ultima parte a simfoniei), aceasta va dispare desigur cu timpul.

Solistul concertului, violonistul Ștefan Ruha, printr-o tehnică de mare strălucire, prin frumusețea și căldura tonului său, prin ușurința uimitoare cu care cîntă, a fascinat pur și simplu publicul.

Orchestra populară „Danko Pista" a prezentat, în cadrul concertelor festive, un frumos program de cîntece populare românе și maghiare, la un nivel artistic ales. La acest concert și-au dat concursul soliștii : Dumitraș Maria, Sofia Preda, Dukász Ana, Nagy Iuliu, Belenyi Francisc și Gullacsi Adalbert. Concertul s-a bucurat de o primire caldă.

In cadrul Filarmonicii activează și un cvartet de coarde compus din concert-maestrul orchestrei Ștefan Lori, vioara întîia, Bogdan Gheorghe, vioara II-a, Feher Ștefan, violă și Bogdan Alexandru, violoncel. Este o formație bine închegată, cu frumoase perspective pentru viitor, componenții ei fiind buni muzicieni cu o tehnică avansată și care dau dovadă de dragoste pentru muzica de cameră.

In program au figurat : Cvartetul în re-major de Borodin, Cvartetul în sol-major de Grieg și, în prima audiție, o Bagatelă de Lori Ștefan, piesă reușită, cu umor, scrisă cu cunoașterea posibilităților instrumentale. Dorim ca acest cvartet să înscrie în repertoriu cît mai multe lucrări românești.

Succesul deplin de care s-au bucurat manifestările muzicale trebuie să constituie pentru această instituție un imbold pentru o activitate și mai rodnică în următorii zece ani.

A. POPFETYE

Sibiu

Ca soliști, oaspeți ai Filarmonicii de Stat Sibiu, am ascultat pe pianiștii Gheorghe Halmoș și Magda Nicolau. Gheorghe Halmoș e fără îndoială, un pianist care reflectează bine asupra mijloacelor sale tehnice și expresive. Un concert cîntat de dînsul are deci mai întotdeauna o dozare și reliefare conștientă, ceea ce artistul ne-a dovedit din nou în executarea concertului nr. 5 de Beethoven. Într-un preludiu și o fugă de Bach (do minor) am putut admira echilibrul dintre sobrietate și interiorizare expresivă, atît de adecvat stilului „clavecinului bine temperat".

Magda Nicolau a desfășurat o reală virtuozitate pianistică interpretînd concertul în si bemol de Serghei Bortkievici. Exagerînd ușor nuanțele, pianista a știut să comunice convingător patosul grandilocvent și strălucirea tehnică a lucrării. Bisînd din Chopin și Rahmaninov, pianista nu și-a părăsit linia stilistică și emoțională, bucurîndu-se de succes.

Dirijorul Tobias Schwager din Cluj, exploatînd cu nerv aparatul sonor amplificat al concertului de Bortkiewicz, a deziluzionat puțin în Simfonia a VII-a de Beethoven, pasajele solistice ale suflătorilor, mai ales, ieșind palide, șterse. Adevăratul suflu al acestei „apoteoze a dansului" s-a simțit abia în final, interpretat cu un elan sugestiv.

Violoncelistul Emeric Dula din Cluj a executat cu o ținută demnă și fără deficiențe, deși nu prea însuflețit, un concert de Saint-Saëns (la minor) de o substanță cam diluată.

Gheorghe Hamza și-a ales popularul concert pentru vioară de Ceaikovski, obținînd un succes bine meritat. Și partea orchestrală, atît de colorată, a fost bine dozată de dirijorul Henry Selbing.

În Simfonia „Jupiter", Henry Selbing și-a pus în joc o dată mai mult vitalitatea, elanul. Celebrul final a fost redat în mod convingător. Mai puțin de înțeles rămîne zelul desfășurat de dirijor în executarea simfoniei-suite „Nuntă țărănească", o lucrare pe drept uitată de Karl Golmark, care nu prea servește memoriei compozitorului. Reîmprospătarea programului ar trebui să se facă în direcția progresului în istoria muzicii și nu prin conservarea plină de... pietate (desigur bine intenționată) a lucrărilor de valoare secundară din trecut.

Din repertoriul autohton contemporan am ascultat impresionantul poem simfonic „Prăbușirea Doftanei" cu apoteoza-i triumfală de Alfred Mendelsohn și poetica schiță pentru orchestră „Amurg de toamnă" a regretatului muzician Alfred Alessandrescu.

WOLF AICHELBURG

Muzica și muzicienii noștri peste hotare

În urmă cu aproximativ doi ani, pianistul Mîndru Katz, trimis pentru prima dată în Anglia, realiza la Londra o serie de înregistrări destinate discului.

În mai 1958 și în ianuarie 1959 aceste înregistrări s-au concretizat în două discuri microsillon, cuprinzînd primul un recital de muzică contemporană (Suita pentru pian op. 10 de G. Enescu, Laideronette și Impératrice des Pagôdes de Ravel, Nocturna nr. 6 op. 63 de Fauré, preludiul în do major op. 12 nr. 7 de Prokofiev, preludiul în mi minor op. 34 nr. 14 de Șostakovici și Toccata de Haciaturian), iar în cel de-al doilea, lucrări mari din literatura pianistică clasică (Bach — Fantezia cromatică și fuga, Toccata în re, Beethoven — 32 de variațiuni, Haydn — Arietta con variationi). Ambele discuri — dar mai ales primul — au stîrnit un viu interes în rîndurile discofililor și în presă.

*

Record News (mai 1958) reproduce mapa discului de muzică contemporană realizat de Mîndru Katz, pe care îl și alege ca „discul lunii" (pentru muzică instrumentală) lucru cu atît mai interesant cu cît în aceeași perioadă poate fi semnalată editarea unor discuri cu Walter Gieseking, Wilhelm Kempf, Vladimir Horowitz, Leonard Pennario ș.a.

Gramophone Record Review (mai 1958) scrie: ...(Mîndru Katz) „cîntă bine și muzical, cu un tușeu clar și totuși cald, iar tonul este admirabil și agreabil".

Într-un concert care a avut loc la Royal Festival Hall (11 noiembrie 1958) sub conducerea lui Sir Adrian Boult (și cu concursul orchestrei L.P.O.), Mîndru Katz a prezentat publicului londonez Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră de Prokofiev. În ziua următoare, presa menționa frumosul succes al pianistului romîn, succes care se răsfrînge și asupra întregii școli pianistice romînești, la care s-a format.

Într-un articol apărut în *„Daily Mail"*, Percy Carter remarcă modul strălucit în care a fost interpretat concertul de Prokofiev, lucrare în care „efortul fizic depus de solist depășește în mod evident cel pe care îl cer multe alte lucrări mai lungi".

Cline Barnes scrie în *„Daily Express"*: „La 32 de ani și la prima apariție în fața publicului englez, Mîndru Katz nu s-a prezentat ca un debutant stîngaci ci și-a croit drum, prin concertul nr. 1 de Prokofiev, cu stăpînire și siguranță. După demonstrația de forță — cum se exprima Barnes despre concertul de Prokofiev —, Preludiul de Debussy, cîntat ca bis, a fost interpretat cu multă poezie".

Aceleași elogioase comentarii se pot citi și în *„The Times"*, *„Evening Standard"* sau *„Daily Telegraph and Morning Post"*. Cunoscuta revistă „Musical Times" scrie: „Virtuozitatea sa (Mîndru Katz) a învins toate dificultățile. În plus, impresia că ar putea să fie un tehnician și nu mai mult a fost infirmată în „La Terasse" de Debussy pe care a cîntat-o cu întreaga liniște și claritate a unui Gieseking". Datorită succesului obținut la concert, Mîndru Katz a fost programat cu un recital la B.B.C. și la televiziune.

*

Alături de înregistrările deja existente, s-au adăugat în luna noiembrie a anului trecut cele două concerte — Prokofiev și Haciaturian — sub conducerea lui Adrian Boult, realizate cu orchestra L.P.O. precum și un recital cu lucrări de Chopin, Debussy, Kabalevsky, Prokofiev și Scriabin. Acestea se vor concretiza în discuri care vor apare probabil în luna aprilie.

În luna mai a acestui an Mîndru Katz va înregistra cu orchestra Halle și cu Sir John Barbirolli Concertul nr. V în mi bemol major de Beethoven și va cînta în concerte publice cu orchestra Philarmonia sub conducerea lui Walter Suskin, Concertul nr. II de Chopin și cel de Ceaikovski.

A. F.

Cvartetul din Ostrava (R. Cehoslovacă) a interpretat în primă audiție Concertul pentru coarde nr. 2 de Zeno Vancea la Ostrava (18.II. a.c.) și Praga (20.II. a.c.), lucrarea fiind apoi imprimată pe bandă la Radiodifuziunea cehoslovacă în interpretarea aceleiași formații (B. Molocha, O. Samlik, R. Srubar, dr. I. Merka).

În numărul din 1.III. a.c. al ziarului „Nova Svoboda" din Ostrava a apărut o cronică semnată de M. Sedlacek din care reproducem : „Acest cvartet este caracteristic pentru întreaga creație a compozitorului, care pornește consecvent de la bogăția cîntecului din țara sa. Elementul folcloric se manifestă în modul cel mai reușit în partea mijlocie de dans, scherzo, ce dezvoltă cu un temperament deosebit ritmul pentru noi oarecum neobișnuit, al dansului popular românesc. Prin neregularitatea sa ritmică, această parte constituie o greutate pentru interpreți și o formație mai puțin experimentală ar esua desigur în fața dificultăților tehnice — Cvartetul din Ostrava însă a făcut față cu usurință și strălucire, tuturor greutăților partiturii nedînd timp și posibilitate ascultătorilor să-și dea seama de aceste greutăți. Și celelalte părți, aproape toate tipic românești au fost interpretate perfect. Caracterul lor folcloric nu s-a manifestat nicăieri izolat și învechit, fiind expresia unei tehnici într-adevăr moderne, care folosește toate posibilitățile limbajului muzical contemporan".

*

În luna decembrie 1958 a avut loc la Buenos Aires sub auspiciile Direcției Generale a Culturii și Justiției un concert în care a fost prezentat și cvartetul în Mi bemol major de Marțian Negrea.

*

Uniunea Compozitorilor din R. P. Polonă a organizat un concert de muzică contemporană din țările de democrație populară în cadrul căruia s-au cîntat și trei piese românești : Sonata a III-a op. 25 pentru vioară și pian și Variațiuni pentru două piane op. 5 de George Enescu precum și Suita pentru clarinet, oboi și flaut de Ludovic Feldman.

*

Dirijorul elvețian Richard Schumacher a prezentat în prima audiție „Trei dansuri românești" de Theodor Rogalski în cadrul unui concert care a avut loc la Milano.

*

Revista „Muzica maselor", care apare în R. P. Chineză, a publicat un articol intitulat „George Enescu — un mare compozitor, dirijor și interpret".

În numărul din februarie 1959 al revistei „Musica d'oggi" din Milano a apărut articolul „Primul Festival și Concurs Internațional „George Enescu" din București" de V. Tomescu (pag. 80—82).

*

În perioada noiembrie 1958 — ianuarie 1959, lucrarea „Tarantella" pentru coarde de Alfonso Castaldi a fost interpretată de orchestra Radiodifuziunii din Londra (dirijor J. Hollingsworth) și de orchestra Vancouver CBC Canada (dirijor G. Calangis).

*

„Rude Pravo" din Praga scrie, între altele, următoarele în numărul său din 12 februarie :

„Dintre evenimentele muzicale ale săptămînii trecute, pe prim plan se situează concertul de joi al Filarmonicii cehe dirijat de George Georgescu, Artist al Poporului din R.P.R. Binecunoscut în țara noastră, dirijorul ne-a procurat o puternică emoție și desfătare prin interpretarea poemului simfonic al lui R. Strauss (O viață de erou).

„George Georgescu, care a fost un timp elevul lui Strauss, a interpretat opera (care durează 45 de minute) cu atîta profunzime și într-un chip atît de captivant, încît a impresionat unitar, fără duritați și dimpotrivă adeseori a surprins cu idei foarte proaspete în ceea ce privește instrumentația, pe care la Strauss, acest maestru al orchestrei, le întîlnești la fiecare pas. Interpretarea minunată a poemului a umbrit Simfonia a 4-a lirică a lui Schumann.

Demnă de amintit este și interpretarea Toccatei lui C. Silvestri. Dirijorul și orchestra au culeș aplauze bine meritate".

*

În cadrul turneului întreprins în R. P. Polonă, dirijorul Mircea Basarab a dat 8 concerte în cele mai importante centre muzicale ale Poloniei ca Varșovia, Lodz, Poznan și Krakovia. Cu această ocazie, presa poloneză a publicat mai multe cronici, pline de elogii, la adresa dirijorului român. Dăm cîteva spicuiri din aceste cronici.

Ziarul „Glos Robotniczy" a publicat o cronică sub semnătura lui Krzystof Antoni Mazur, din care cităm : .....În această compoziție (simfonia a V-a de Ceaikovski) este greu de arătat astăzi ceva nou ; totuși Mircea Basarab ne-a uimit prin interpretarea sa. El a redat simfonia foarte concis, dinamic, subliniind dramatismul compoziției. Executarea simfoniei a fost aplaudată cu mare entuziasm de către public..."

În ziarul „Dziennik Polski", Lucjan Kydryski scrie despre concertul dat în orașul Cracovia : ....„Mircea Basarab aparține unei clase foarte înalte de artiști. Conducînd toate lucrările din memorie, el a impus orchestrei intențiile sale prin temperament și multă pasiune. Gestica sa este sugestivă, simplă, plăcută la vedere și — cel mai important lucru — bine înțeleasă de orchestră. La interpretarea Simfoniei a VII-a de Beethoven, ne-am adus iarăși aminte de denumirea dată de Wagner acestei lucrări : „Apoteoza dansului". Basarab s-a ferit de o dramatizare exagerată. El a căutat să imprime lucrării un caracter rigid, dar expresiv și dinamic. Cvintetul a trebuit să muncească serios pentru a realiza o astfel de concepție dar a realizat-o"...

Interpretarea „Valsului" de Ravel a fost fermecătoare. Toate efectele au fost subliniate cu multă discreție.

Un alt ziar „Tygodnik Zaclodni" relatează : ....„Basarab are simțul de a construi cît mai natural fraza melodică, ceea ce au numai marii dirijori... Influențează cu cel mai mic gest orchestra. Salutăm colaborarea orchestrei noastre cu dirijori de talia lui Mircea Basarab, la care temperamentul se îmbină perfect cu cunoștințele pedagogice.

Despre interpretarea simfoniei „Scotiana" de Mendelssohn-Bartholdy, Kaziemierz Nowoniejski a scris în ziarul „Glos Wielkopolski" ....„fiecărei părți, Basarab i-a redat sensul adevărat ; a subliniat în mod sugestiv farmecul Allegro-ului, prospețimea Scherzo-ului, lirismul din Adagio și patetismul din Final. El a reușit să păstreze un echilibru perfect între compartimente"...

Despre executarea Simfoniei a VII-a de Beethoven, Jerzy Parzvnski scrie în „Echo Krakowa" ....„Mircea Basarab este un dirijor excelent ! Cred că toți, — chiar cei cu memoria foarte bună — care frecventează sălile de concerte din Cracovia, vor fi de acord că nu au mai ascultat o asemenea interpretare a Simfoniei VII-a de Beethoven la Cracovia de foarte mult timp... Această interpretare merită să fie imprimată pe discuri".

*

Succesul baritonului Dan Iordăchescu la Paris, cînd acompaniat de reputatul pianist Tasso Ianopoulo a dat la 1 martie un recital de canto, a avut un ecou deosebit în presa pariziană. Astfel, „l'Humanité" din 6 martie publică sub titlul „Revelația la Paris a baritonului român Dan Iordăchescu" și sub semnătura lui Georges Léon, următoarea cronică : „Cîteva concerte, un disc, ori o emisie la Radio ar fi suficiente să cucerească baritonului român Dan Iordăchescu locul pe care talentul său îl indică făcut pentru el : în fruntea cîntăreților generației sale.

Nu trebuie să se vadă aici nici un exces dictat de simpatie ori amiciție. Dan Iordăchescu este un foarte mare artist. O dovedește, întîi de toate, palmaresul său. El a fost primul laureat al Concursului interna-

ţional de la Berlin, Salzburg şi Geneva, fără a mai socoti medalia obţinută recent la Toulouse".

Şi mai departe:

„Recitalul lui Dan Iordăchescu, dat duminică în sala Chopin Pleyel, ne-a dat în orice moment, explicaţia, Este vorba mai întîi despre culoarea vocii, despre timbrul său, apoi despre uşurinţa cîntăreţului care nu trebuie luată drept facilitate ci care rezultă în urma unei munci duse cu o mare conştiinţă. El are gustul format al artistului pe care îl atestă în primul rînd chipul în care şi-a alcătuit programul. Există, în sfîrşit, bravura şi distincţia cu care cîntă. Mozart, Haendel, Schumann şi Brahms, apoi Henri Duparc, George Enescu, Brediceanu, Paul Constantinescu, Verdi la sfîrşitul concertului, iată — nu este adevărat? — o paletă ale cărei culori sînt bine alese... Dan Iordăchescu a început — ideea era temerară — cu marea arie a lui Figaro din „Nunta lui Figaro" de Mozart, demonstrînd că dincolo de muzicalitatea cîntăreţului este dublat de un talentat interpret scenic.

Acompaniat de Tasso Janopoulo, deservit de un pian de proastă calitate, dar destul de talentat ca să se ridice deasupra acestei piedici, Dan Iordăchescu a triumfat, aşa cum era drept să fie".

RECENZII

Discuri cu muzică uşoară

Consultînd unele dintre cele mai noi discuri înregistrate la Electrecord, ne găsim în faţa unei producţii cu progrese calitative din toate punctele de vedere. Ceea ce ne dă de gîndit este faptul că proporţia de lucrări slabe este aproape egală cu cea de lucrări valoroase şi chiar ultimele se resimt în urma unor deficienţe tehnice de imprimare sau interpretări neadecvate. Pare-se că lipseşte o preocupare specială pentru finisaj, pentru o atentă şi competentă reascultare a înregistrărilor cu partitura muzicală şi textul în mînă; s-ar înlătura astfel momente în care accentele cad prost, cuvintele nu se înţeleg, mixajele soliştilor vocali nu sînt sincrone sau elemente neesenţiale din pasta orchestrală capătă un rol primordial etc.

„Cîntecul Deltei" de Elly Roman, pe versuri de Ştefan Tita, este înregistrat de o formaţie condusă de Gelu Solomonescu şi interpretat vocal de Marian Iorga şi un trio vocal. Cunoscută din emisiunile radioului, această bucată şi-a cîştigat o binemeritată popularitate, datorită melodiei de o respiraţie largă, plină de poezie şi versurilor care utilizînd elemente de basm, ne înfăţişează dragostea a doi tineri pescari. În afară de două accente care cad prost (cum ar fi: *străluceşte*, sau *stufului)* textul este bun şi imaginile sînt îngrijit alese. Este păcat însă că această piesă nu s-a bucurat de un ambalaj sonor la acelaşi nivel, aranjamentul este sărac şi necolorat, iar încercările de a sugera lopeţile unei bărci care lovesc apa, lasă impresia unor clopote. Uneori pianul cîntă armonii false (la începutul părţii ritmate, vocea insistă pe un re diez în timp ce pianul aduce în pasaj un re becar), lucru care impresionează neplăcut, deoarece reiese clar că nu este vorba de o disonanţă intenţionată, ci de o improvizaţie superficială de moment. De asemenea cîntăreţul Marian Iorga, în loc de a ne da o versiune mai bună decît a radioului (interpretată de Mircea Nemens), dovedeşte nesiguranţă pe notele lungi, cîntînd pe alocuri fals şi în registrul grav. Trioul vocal este palid şi neomogen. Un procedeu cu totul greşit pe care l-a aplicat Electrecordul este acela că din necesităţi tehnice a ciuntit din poezie şi strofa III-a şi coda. Acest lucru denotă lipsa de preocupare pentru conţinutul versurilor şi uşurinţa cu care s-a lucrat. Versurile omise sînt tocmai acelea care explică sensul acestui mic basm; în el rezidă sîmburele întregii idei poetice. În prima strofă este zugrăvit locul acţiunii, o lotcă pleacă de la mal şi un pescar cheamă, într-un cîntec, pe „crăiasa Deltei". În a doua se arată cum din stufăriş ea apare pentru o clipă şi apoi se face nevăzută, iar în a treia se povesteşte cum, pe înserat, pescarul întorcîndu-se, zăreşte din nou pe „crăiasa Deltei", — o pescăriţă care, la rîndul ei, se întoarce cu năvodul plin. Coda întrebuinţează o formulă inspirată din basmul popular: / şi ce-a mai fost şi ce mai e / noi nu mai ştim o he! o he! / Lipsind tocmai ultima strofă, auditorul pierde întreg firul ideii; nu ştie cine este crăiasa Deltei... o fantomă? pescarul halucinează oare? Iar coda structural legată de atmosfera cîntecului este fără nici un scrupul eliminată ca un apendice inutil.

„Moş Gerilă" de Enrico Fanciotti şi Costin Alver, este un cîntec mult iubit de amatorii de muzică uşoară. Melodia caldă, curgătoare şi accesibilă, împreună cu textul liric, puţin cam naiv dar plin de gingăşie, merg la inima auditorului. Aranjamentul în care predomină acordeonul şi celesta crează o atmosferă de iarnă care serveşte cîntecului. Gabriel Gheorghiu interpretează cu mult simţ, deşi nu totdeauna cu o perfectă acurateţe.

„Strada mea", muzica de Florentin Delmar şi versurile de Eugen Mirea este un vals în genul şansonetei franţuzeşti. Cu un limbaj simplu şi direct, muzica serveşte cu fidelitate versurile pline de căldură şi de imagini desprinse din viaţă. Ele alcătuiesc împreună o mică poveste urmărită cu plăcere. Interpretarea vocală a Lilianei Tomescu are două aspecte contradictorii: din punct de vedere muzical desigur lasă de dorit, în schimb din punct de vedere al interpretării propriu-zise, ne farmecă cu atribute cu care solistele noastre nu ne-au obişnuit. Discul prin specificul său este lipsit de multe din posibilităţile de expresie ale scenei, atît de favorabile actriţei Liliana Tomescu. Totuşi... nu ştim cine ar fi interpretat mai bine acest cîntec. Acompaniamentul este discret, iar acordeonul subliniază atmosfera piesei, deşi în unele locuri se uzează de procedee facile pentru a colora diverse momente.

Atît această bucată cît şi „Cînd dansez cu el" de acelaşi autor, „La Moşi" de Radu Şerban etc. sînt influenţate (în sensul bun) de cîntecele interpretate de Yves Montand.

Nu tot atît de reuşite sînt celelalte piese. „Era în ianuar", vals de Aurel Giroveanu pe text de H. Negrin, interpretat de orchestra condusă de Cornel Popescu, solistă Mihaela Cotaru, cu muzica de un lirism clar şi demodat, vehiculează un text care povesteşte o idilă lipsită de interes. Orchestraţia este inexpresivă, cenuşie. În interpretare se simte absenţa unui dirijor competent. S-ar părea că întregul edificiu este clădit sub imperiul grabei. În componenţa orchestrei sînt şi coarde, dar acestea nu sînt întrebuinţate aproape deloc, deşi ar fi fost de dorit ţinînd seama de caracterul piesei. Mihaela Cotaru ne cucereşte cu vocea ei senină, limpede, cu dicţiunea clară dar nu are posibilitatea de a se valorifica.

Înregistrată de aceeaşi orchestră (minus coarde) piesa lui Constantin Tucaliuc şi G. Mihalache „Cine o fi de vină" interpretată de Gică Petrescu se bazează pe un ritm de „cha-cha" pe care se însăileză o melodie nu prea convingătoare. Ver-

surile sînt foarte slabe. Eroul se întreabă cine-o fi de vină că iubește, iar după ce ajunge la concluzia că vinovați sînt dorul și inima, se resemnează „Dar ce să fac, nu-i drept (???) / Nu pot s-o zmulg din piept" (?!). Orchestrația abundă în contramelodii nesemnificative, iar abuzul de trompete în registrul mediu cu răspunsuri banale în stil vechi, este foarte obositor.

„Vorbe dragi" de Radu Șerban și Radu Stănescu se bucură de un aranjament adecvat și o interpretare orchestrală (dirijor Iancsi Körössy) de bună calitate. Cupletul este de o factură învechită, neinteresantă. Este păcat că un compozitor ca R. Șerban, care ne-a obișnuit cu lucrări de un anumit nivel, a putut semna această piesă. Textul reeditează un vechi leit motiv : dragostea nespusă, nevorbită, vorbele dragi care se tăinuiesc. Nicolae Nițescu cîntă impersonal și pe alocuri distonează.

La un nivel artistic superior se prezintă două piese instrumentale : „Cine n-a iubit măcar o dată" de H. Mălineanu și „Petale albe" de Alexandru Imre, solist compozitorul.

Pe cunoscuta melodie „Cine n-a iubit măcar o dată", Iancsi Körössy a reușit o orchestrație originală, expresivă. Folosind cu multă pricepere contrastele — atît dintre instrumente cît și dintre registre — aranjamentul este foarte colorat, iar nuanțele umoristice îi dau multă savoare. În afară de rare locuri în care grupele instrumentale nu merg împreună, orchestra sub conducerea lui Theodor Cosma cîntă viu, cu mult simț ritmic și nuanțat. Înregistrarea păcătuiește uneori printr-o dozare arbitrară între instrumentul care conduce melodia și vocile intermediare mai grave care în mod nedorit se aud mai tare. Este binevenită inițiativa de a face acestei piese o versiune instrumentală în afara celei cu solist, deoarece se pretează la acest lucru și poate avea mult succes.

„Petale albe" este înregistrată de aceeași orchestră sub conducerea lui I. Körössy. Deși substanța melodică nu este pregnantă și nici prea originală, piesa este adecvată pentru dans. Stilul muzicii și al improvizațiilor este cam vechi, iar în aranjament anumite formule ritmice devin obositoare prin persistența lor abuzivă. Orchestra cîntă cu „swing" iar tonul solistului este cald și plăcut.

În încheiere, salutăm cu căldură inițiativa de a face discuri integral românești (pînă acum în majoritatea cazurilor, o față de disc era cu muzică românească, iar o față cu muzică străină). Acest lucru va spori răspunderea compozitorilor și poeților, care vor ști că discul este cumpărat doar pentru valoarea reală a creației lor și nu pentru că pe dos este înregistrat... A-varamu".

MIȘU IANCU

Muzică la televiziune

O dată cu creșterea substanțială a numărului telespectatorilor, se impune analizarea periodică a modului în care televiziunea își îndeplinește sarcinile de răspîndire a unei arte și culturi înaintate, contribuind la construcția socialistă și totodată la desfătarea și reconfortarea oamenilor muncii.

Limitîndu-ne considerațiile la sectorul muzical, trebuie să recunoaștem că în ultimele luni s-au realizat progrese însemnate. Programele muzicale au cîștigat în varietate, în calitate artistică ; în același timp este de consemnat o vădită perfecționare a tehnicii de transmisie în toate ramurile sale (regie, sunet, imagine). Adresîndu-se unui public variat, cu preferințe și gusturi foarte diverse, televiziunea a înțeles că trebuie să cuprindă în programele sale muzicale toate genurile muzicale : cîntece de masă, muzică populară, ușoară, ca și muzică simfonică, de operă, de cameră, de operetă.

Salutăm în primul rînd modul în care televiziunea a prezentat în ultima vreme cîntecul de masă și muzica simfonică și semi-simfonică de largă circulație. Ne referim la unele emisiuni ca de pildă aceea a Corului școlii pedagogice, dar mai ales la emisiunile zilei de 24 ianuarie, în care s-a sărbătorit Centenarul Unirii, cu un program de bună calitate pentru pionieri și școlari și un program de seară, în care Orchestra Simfonică Radio dirijată de Constantin Bobescu și cîntăreții Zenaida Palli, Arta Florescu și Nicolae Herlea au oferit un concert de frumoasă ținută, cu o tematică legată de evenimentul prăznuit.

Vorbind despre producțiile muzicale ce se transmit la televiziune, trebuie să subliniem că cele mai indicate din punctul de vedere al folosirii elementului nou adus de televiziune față de radio — imaginea — sînt fără îndoială cele legate de noțiunea de *spectacol*, adică opera, opereta, comedia muzicală, emisiunile de varietăți muzical-coregrafice, unde acțiunea scenică, decorurile, costumele, gestica și mimica interpreților pot fi mai deplin valorificate decît în cazul concertelor sau recitalurilor, mult mai statice, mai puțin legate de elementul vizual.

Sînt de aceea de evidențiat programele televiziunii care au cuprins transmisiunile din sală ale unor spectacole muzicale : opereta „Vînzătorul de păsări" și mai ales opera „Evghenii Oneghin", într-o excelentă distribuție de tineret. Ceea ce a constituit succesul acestei din urmă transmisiuni a fost desigur în primul rînd creația interpreților și îndeosebi a lui Valentin Teodorian în Lenski — sensibil, cu o bogăție de nuanțe în frazarea muzicală și în jocul actoricesc — și a lui Ladislau Konya în Oneghin, — masiv, cu o voce puternică, plăcut timbrată și cu o siguranță surprinzătoare față de lipsa de experiență scenică a tînărului cîntăreț. Contribuții substanțiale la reușita emisiunii au adus însă de data aceasta și tehnicienii televiziunii din două sectoare adesori deficiente : sunetul și regia. Reușind un amplasament judicios al microfoanelor, maestrul de sunet (I. Andrei) a realizat o transmisie excelentă, obținînd o „prezență" permanentă a vocilor, în ciuda mișcării cîntăreților în scenă, și chiar în momentele de „pianissimo" (s. ex. în aria lui Lenski dinaintea duelului). Nici regia (B. Stegărescu) nu s-a lăsat mai prejos. După unele emisiuni mai slabe ale acestui regizor (de pildă transmisiunea spectacolului Ansamblului C.F.R. Giulești cu formule stereotipe de montaj a imaginii și lipsă de planuri de detaliu), s-a putut constata aci un vădit progres în concepția regizorală, mai multă fantezie, mai multă varietate în alegerea și succesiunea planurilor, culminînd în tabloul balului din actul II.

Unele progrese s-au putut consemna și în programele distractive, muzical-coregrafice, atît ca alcătuire a repertoriului, cît și ca manieră de prezentare tehnică. Am apreciat astfel programul din noaptea de revelion, care a putut satisface exigențe din cele mai severe : varietate de genuri (muzică populară românească, muzică de dans, momente de satiră și umor, actualități, mesaje muzicale ale televiziunilor din țările prietene), interpreți de valoare în toate aceste genuri, folosirea unor posibilități diverse (emisiuni directe din studio alternînd cu materiale special filmate).

Unde se bate însă în mod evident pasul pe loc, este în alcătuirea programelor emisiunilor de muzică ușoară. Luînd pentru exemplificare programele emisiunilor din ultimele luni, se constată permanentizarea vechilor racile : dirijori care-și programează cu perseverență propriile lor compoziții (Const. Bîrsan, Sile Dinicu), prezentarea unor piese lipsite de reală valoare (s. ex. „Rază de soare", de Gh. Ursan, „Cu binișorul" de R. Tavernier, „Cîntă viorile" de Temistocle Popa sau „Perpetuum mobile" de Arghir Petrescu, programat chiar de două ori la interval foarte scurt, de către formațiile C. Bîrsan și Sile Dinicu), neglijarea adesea a piesei cu conținut legat de actualitate. În fine, se pare că exigența față de platitudine și vulgaritate este încă în deficiență, atît în ce privește prezentările acestor programe, cît și a includerii unor piese așa-zis „satirice".

*

Să nădăjduim că vom avea prilejul să consemnăm cît de curînd și în această privință progresele pe care telespectatorii le așteaptă cu nerăbdare.

EDGAR ELIAN

DIN TOATĂ LUMEA

În înfloritoarele condiţii create educaţiei şi culturii tineretului în republica vecină şi prietenă, a luat fiinţă la Sofia, o mare orchestră a pionierilor.

Formaţia a fost alcătuită pe bază de concurs, în 1953. Prima sarcină a fost aceea a alegerii unor piese muzicale care să poată valorifica însuşirile tinerilor instrumentişti. La capătul a cinci luni de repetiţii susţinute cu avînt şi tenacitate, orchestra a dat un prim concert care s-a bucurat de un succes imens. Şeful orchestrei este Vladi Simeonov, muzician format la clasa de dirijat a prof. Molinari de la Roma şi care s-a perfecţionat ulterior la Viena. Dirijorul Simeonov care din 1953 se află neîntrerupt în fruntea orchestrei pionierilor, are meritul de a fi creat între altele şi orchestra postului de Radio Sofia.

În primăvara aceasta, orchestra Pionierilor bulgari va întreprinde un turneu în principalele oraşe din Belgia, apoi va participa la Festivalul Internaţional al Tineretului şi Studenţilor de la Viena.

La 31 mai 1959 se împlinesc 150 de ani dela moartea marelui compozitor Joseph Haydn. În cinstea acestui eveniment se vor da concerte festive în mai multe oraşe ale Austriei, iar la 23 mai se va deschide în castelul Traun din Petronell o expoziţie „Haydn şi timpul său".

Muzicologul H. C. Robbins Landon a descoperit la Biblioteca Naţională din Budapesta compoziţii necunoscute de Joseph Haydn. Este vorba de un număr de arii, pe care Haydn le-a compus în timpul cînd a fost în serviciul contelui Esterhazy.

Orchestra de jazz „Max Greger" din München va întreprinde un turneu în Uniunea Sovietică.

Orchestra filarmonică cehă va participa anul acesta la Festivalul internaţional din Edimburgh, care va avea loc între 23 august şi 12 septembrie.

Recent, dirijorul italian Roberto Benzi a întreprins un turneu în R.P. Polonă. Publicul polonez a aşteptat cu multă nerăbdare acest eveniment, dar după cum relatează criticul Zbigniew Wiszniewski, concertele nu au fost la nivelul aşteptărilor.

Recent, corul de cameră din Viena a prezentat, sub conducerea autorului, în prima audiţie „12 Madrigale" de Paul Hindemith, care s-au bucurat de succes.

În S.U.A. au apărut discuri de... turtă dulce. Ele sînt prevăzute cu o îmbrăcăminte plastică pe care este înregistrată muzica. Cînd pe ascultător l-a obosit muzica, rupe îmbrăcămintea şi se înfruptă din turta dulce...

Consiliul Central Unional al Sindicatelor din U.R.S.S. în colaborare cu Ministerul Culturii al U.R.S.S., Uniunea Compozitorilor şi Uniunea Scriitorilor, a organizat un concurs unional pentru cîntece despre muncă şi clasa muncitoare. Scopul concursului este de a crea cîntece de masă despre munca eroică a clasei muncitoare, despre glorioasele sale înfăptuiri pe drumul luminos al comunismului.

În componenţa juriului unional al concursului precum şi în componenţa juriilor regionale, republicane, intră cunoscuţi activişti pe tărîmul artei şi literaturii ca de pildă compozitorii A. Novikov, V. Soloviov-Sedoi, S. Tulikov, A. Ostrovski, poeţii E. Dolmatovski, L. Oşanin şi alţii.

De un mare succes s-a bucurat concertul dat de curînd de violonistul sovietic L. Kogan la Amsterdam. Publicul a salutat cu multă căldură pe artistul sovietic răsplătindu-i arta cu aplauze entuziaste.

Orgă electronică — aşa şi-a denumit H. Kalmo (U.R.S.S.), un tînăr radiotehnician, noul instrument muzical pe care l-a inventat. Acest instrument muzical miniatural cu o întindere de trei octave îmbină posibilităţile pianului, orgii şi acordeonului şi se remarcă printr-un sunet plăcut.

Orga electronică are două părţi: partea de jos — acustică, şi partea de sus blocul generator şi amplificatorul. Instrumentul are 86 de lămpi electronice, din care 40 sînt generatoare, şi cîntăreşte 60 kilograme.

Deşi H. Kalmo are doar 21 de ani nu este la prima invenţie. Cu doi ani în urmă a fost distins cu premiul I la expoziţia republicană a radiofoniei pentru o radiocombină formată dintr-un aparat de recepţie de prima clasă, un televizor şi un magnetofon. Cu şapte ani în urmă la expoziţia unională a radiofoniei, tînărul Heino, în vîrstă de 14 ani a fost premiat pentru un pick-up construit de el.

În ultimul timp în diferite ţări s-a accentuat interesul faţă de operele vechi, uitate. Astfel, opera de cameră din Viena a realizat montarea operei „Giscanul din Cairo" de Mozart, a operei „Rita" de Donizetti şi „Daphné" de Caldara. Opera din Stockholm a prezentat „Profesorul de muzică" de Pergolesi şi „Il trionfo dell Onore" de Scarlatti, opera din München — „Julius Cesar" de Haendel. La Paris a fost prezentată opera „La Fida Ninfa" de Vivaldi — care a rămas neinterpretată timp de 225 de ani, — iar la Buenos Aires, „Asociaţia de muzică de cameră" a pus în scenă „Amfiparnaso" — commedia harmonica — — de Orazio Vecchi, compozitor italian din secolul al XVI-lea.

Trei dintre dirijorii cei mai în vîrstă — Bruno Walter, Pierre Monteux şi Thomas Beecham îşi continuă activitatea lor concertistică. Însănătoşit, Bruno Walter a dat concerte într-un şir de oraşe americane dirijînd de asemenea la primul festival internaţional de la Vancouver (Canada). Pierre Monteux — dirijează din nou orchestra din Boston. Thomas Beecham, după un îndelungat turneu concertistic în Europa, a debutat la teatrul de operă „Colon" din Buenos Aires. După spectacolul „Otello" de Verdi, numeroşi critici au subliniat că în Argentina nici unul dintre dirijorii de operă nu s-a bucurat de un succes atît de mare.

Anul acesta, tradiţionalul festival „Wagner" de la Bayreuth se va deschide cu spectacolul „Vasul fantomă" de R. Wagner, în montarea lui Wieland, nepotul compozitorului. Vor fi de asemenea prezentate „Lohengrin", „Maeştrii cîntăreţi", „Parsifal" şi „Tristan şi Isolda". Pentru 1960 se proiectează montarea operei „Inelul Nibelungilor.

Teatrul „La Scala" din Milano organizează un concurs internaţional „Puccini" pentru crearea lucrărilor de operă. Pot lua parte la concurs compozitorii care n-au împlinit vîrsta de 40 de ani. Termenul de predare a lucrărilor este 31 decembrie 1960.

La Gand (Belgia) a avut loc un concurs de orgă. S-au interpretat lucrări de Bach. Printre premiaţi se află interpreţi din Belgia, R.P.Ungară, Italia, R.Cehoslovacă şi Franţa.

„Împotriva jazz-ului în muzica bisericească" — a fost una din problemele importante dezbătută la adunarea anuală a Consiliului central al Uniunii corurilor bisericii evanghelice care a avut loc la Bielefeld (Germania apuseană). Pastorul Hofmann, preşedintele uniunii, a protestat energic împotriva folosirii procedeelor de jazz şi aşa-numitelor „şlagăre religioase" în cîntările bisericeşti „întrucît ele au o influenţă dăunătoare asupra credincioşilor".

Editura „Ricordi" a început editarea unei serii de monografii, sub redacţia lui Guido Gatti, a compozitorilor italieni. Pînă în prezent a apărut primul volum — dedicat lui Alfredo Casella. Este vorba de munca în comun a celor mai proeminenţi muzicologi ai Italiei.

Cuprinsul

Pentru o creaţie cu puternic mesaj actual *(pag. 1)*

Am fost în mijlocul poporului *(pag. 3)*

DISCUŢII

Aurel Stroe

Mijloace de expresie specifice muzicii programatice şi cu text *(pag. 5)*

A. Hoffman

Conţinut şi formă în muzica programatică şi cu text *(pag. 6)*

INSEMNARI CRITICE

Vasile Tomescu

Aportul artistic al lui Alfred Alessandrescu *(pag. 8)*

Tiberiu Alexandru

Armonie şi polifonie în cîntecul popular romînesc *(pag. 14)*

IN SPRIJINUL VIEŢII MUZICALE DE MASE

T. Căltun

Orchestrele populare de concert şi valorificarea folclorului patriei *(pag. 20)*

Alexandru Trifu

Muzica în şcoala de cultură generală *(pag. 23)*

DIN TRECUTUL MUZICII NOASTRE

Viorel Cosma

Noi date despre contribuţia muzicii în momentul Unirii *(pag. 26)*

PENTRU IUBITORII DE MUZICA

Prof. Theodor Bălan

De la clavecin la pian *(pag. 29)*

Concursuri *(pag. 32)*

DE PESTE HOTARE

Al II-lea Congres al compozitorilor din R. Cehoslovacă — *Zeno Vancea* — (pag. 33); Scrisoare din Moscova — *Anatoli Krupnov* — (pag. 34); Scrisoare din Milano — *Graziella Huen de Florentis* — (pag. 36).

CONCERTE — SPECTACOLE

Prime audiţii romîneşti: „Simfonietta tinereţii" de D. Bughici — *Diamandi Gheciu* — (pag. 38); La Radio — *Doru Popovici* — (pag. 38); Muzică corală — *P. Codreanu* — (pag. 39); Concerte populare — *Al. Colţescu* — (pag. 40); Oaspeţi polonezi — *J.-V. P., Mihai Rădulescu* — (pag. 41).

In memoria lui Dinu Lipatti *(pag. 41)*

DIN ORAŞELE PATRIEI NOASTRE

Jubileul Filarmonicii orădene — *A. Porfetye* — (pag. 42); Sibiu — *Wolf Aichelburg* — (pag. 43).

Muzica şi muzicienii noştri peste hotare *(pag. 43)*

RECENZII

Discuri cu muzică uşoară — *Mişu Iancu* — (pag. 45); Muzică la televiziune — *Edgar Elian* — (pag. 46).

Din toată lumea *(pag. 47)*

Pe Copertă: Maestrul George Georgescu dirijînd Filarmonica de Stat „George Enescu", în sala Conservatorului „P. I. Ceaikovski" din Moscova.

CITIŢI REVISTA

MUZICA

a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. şi a Ministerului Învăţămîntului şi Culturii
Editată de Editura Muzicală

Cuprinde: studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi restul ţării, note de peste hotare, recenzii, cele mai noi piese de muzică uşoară etc.

De vînzare la toate librăriile din ţară. Abonamentele cu numerar se fac la principalele librării din ţară iar pentru instituţii sumele se vor vira la Cont. 039134 Sucursala Reg. Bucureşti C.L.D.C. Centrul Regional Bucureşti.

Costul unui abonament este de lei 60 anual, 30 lei pe 6 luni şi 15 lei pe 3 luni. Preţul unui exemplar lei 5

COLEGIUL REDACŢIONAL

Zeno Vancea (redactor şef), *Tiberiu Alexandru, George Breazul, Vasile Cristian, Liviu Rusu, Andrei Tudor, Vasile Tomescu* (redactor şef adjunct)

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Editată de Editura Muzicală

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, str. Lipscani, 20

Telefoane:
15.21.19
15.71.01

INTREPRINDEREA POLIGRAFICA Nr. 2, STR. BREZOIANU Nr. 23—25, BUCUREŞTI — c. 1032

Lei 5

MUZICA

4

APRILIE 1959

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Anul IX aprilie 4/1959

Cîntare mai înaltă, mai fierbinte vieţii noi

Fiecare an ce trece dovedeşte, tot mai evident, justeţea drumului străbătut de poporul nostru, sub conducerea Partidului, din acea zi măreaţă a eliberării de sub jugul fascist şi, în acelaşi timp, ne apropie perspectiva viitorului socialist, care, prin truda minţii şi braţelor noastre, se preface într-o minunată realitate. Anul 1965 va consfinţi terminarea, în linii generale, a construcţiei societăţii socialiste în ţara noastră. Totodată, Partidul se preocupă de elaborarea unui plan de 15 ani menit să ducă la o şi mai puternică întărire a capacităţii economice a patriei, la creşterea bunăstării materiale şi a nivelului cultural al oamenilor muncii — plan a cărui primă etapă o constituie cincinalul 1960—1965. Asemenea proiecte îndrăzneţe şi un ritm atît de înalt al dezvoltării multilaterale nu a cunoscut nicicînd, în trecut, Romînia. Niciodată, sub vechile regimuri, masele largi ale poporului nu au cunoscut o creştere atît de tumultuoasă a activităţii lor creatoare, un devotament atît de fidel faţă de marile idealuri, o participare atît de conştientă la făurirea istoriei. A contribui, în aceste condiţii, la ridicarea pe o treaptă nouă a conştiinţei socialiste, patriotice şi internaţionaliste a oamenilor muncii, este un imperativ întrutotul actual. Recent tov. Gh. Gheorghiu-Dej a arătat în acest sens * că „*Partidul acordă o mare însemnătate intelectualităţii şi contribuţiei ei la opera de construcţie socialistă. În această activitate intelectualitatea veche se transformă şi se contopeşte cu noile generaţii de intelectuali, formaţi în anii puterii populare, alcătuind un detaşament unic al intelectualităţii legate de popor, devotată construcţiei socialiste şi înconjurată cu dragostea şi preţuirea celor ce muncesc*". Cît de măreaţă, cît de vastă şi cît de profundă este răspunderea încredinţată de către Partid creatorilor de artă care sînt chemaţi să însufleţească poporul spre noi şi noi izbînzi în construcţia socialistă !

Pe umerii creatorului de artă stau astăzi sarcini neasemuit de mari, de grele dar şi de o frumuseţe unică. Rezolvarea lor nu este cu putinţă în izolarea stearpă între pereţii cabinetului de lucru. Amploarea şi ritmul uimitor al transformărilor revoluţionare îl atrag în iureşul activităţii colective şi-i oferă izvoare proaspete de inspiraţie. Artistul trebuie să simtă în fiecare clipă legătura indisolubilă dintre creaţie şi viaţa poporului pentru a-i putea exprima esenţa revoluţionară. El nu se poate limita, de aceea, să rămînă un simplu martor al celor ce se petrec în juru-i şi să le transpună în opere de contemplaţie, lipsite de patosul participării, ci trebuie să intervină activ în viaţa socială, să accelereze procesele de apariţie a noului şi dispariţie a vechiului din conştiinţa oamenilor.

Compozitorii noştri, alături de ceilalţi creatori de artă şi cultură nouă au astăzi putinţa de a cunoaşte în chip nemijlocit energia clocotitoare a oamenilor muncii, elanul lor revoluţionar, năzuinţele, gîndurile, simţămintele şi pasiunile lor. Înarmaţi cu concepţia marxist-leninistă despre lume şi societate şi aplicînd consecvent metoda de creaţie realist-socialistă, ei pot să descopere adevărul vieţii în toată splendoarea-lui şi să-l întruchipeze în opere demne de vremurile eroice pe care le trăim. În strădania lor de a corespunde exigenţelor mereu sporite ale publicului larg de oameni ai muncii ei au creat în anii Eliberării numeroase lucrări cu un viguros conţinut de idei care îmbogăţesc viaţa spirituală a poporului. Ei au cîntat lupta Partidului pentru înfăptuirea celor mai scumpe visuri de eliberare socială, pe eroii marilor construcţii ale socialismului, entuziasmul cu care tineretul ia parte, pe şantiere, la eforturile patriotice ale întregului popor. Prietenia cu Uniunea Sovietică şi celelalte ţări socialiste precum şi lupta pentru apărarea păcii au aflat un puternic ecou în creaţia muzicală a celor 15 ani.

Alături de creaţiile din ultimii ani, intrate în fondul de aur al artei noastre noi, lucrări recente dovedesc că pe temeiul experienţei artistice dobîndite pe calea realismului socialist, tematica majoră a actualităţii capătă întruchipări artistice măiestrite şi originale. Călăuziţi de politica înţeleaptă a Partidului şi luptînd cu intransigenţă împotriva oricăror denaturări, de esenţă burgheză, a rolului şi locului artei în viaţa socială, compozitorii îşi încordează energia şi pun la contribuţie întreaga lor capacitate creatoare pentru a oglindi, cît mai veridic şi într-un limbaj muzical cît mai accesibil, bogăţia nesecată a faptelor vieţii noi. Semnalam în numărul trecut al revistei noastre realizările unora dintre compo-

* Gh. Gheorghiu-Dej : „Expunere cu privire la lucrările celui de al XXI-lea Congres extraordinar al P.C.U.S."

zitori în cadrul planului de creaţie pe care şi l-au propus în cinstea sărbătoririi unui deceniu şi jumătate de la eliberare. Printre lucrările enumerate şi elaborate se află drama populară „Răscoala din 1907" de Gh. Dumitrescu, simfonia „Sub cerul de vară" pentru soliști, cor, orchestră mare şi recitator, pe versuri de Maria Banuş de Alfred Mendelsohn, o cantată de Matei Socor inspirată din lupta poporului condusă de către Partidul Comunist Romîn împotriva dictaturii fasciste şi a cotropitorilor hitlerişti, un oratoriu de Sergiu Sarchizov a cărui temă este lupta partidului în ilegalitate, cantata corală „Minerii" şi trei cîntece pioniereşti de George Derieţeanu, precum şi altele.

Între timp, noi lucrări au venit să adauge un prinos de recunoştinţă celei mai mari sărbători naţionale a poporului nostru şi făuritorului ei : Partidul Muncitoresc Romîn.

„Cantata pentru pace" este titlul unei noi lucrări a tînărului compozitor Wilhelm Berger care caută să redea în imagini muzicale dorinţa de pace a oamenilor de pretutindeni, înfrăţirea trainică între popoare. Versurile poetului Radu Boureanu aparţin genului liric care, într-o formă condensată, exprimă sentimentul de dragoste a omului faţă de frumuseţile vieţii şi ale naturii, legîndu-le totodată cu hotărîrea dîrză a oamenilor de a menţine pacea.

Cantata este scrisă pentru solo de mezzosoprană, bariton, cor şi orchestră. Compozitorul a încercat să integreze poemul într-o formă simfonică, alcătuită din patru părţi, în care desfăşurarea orchestrei se situează pe primul plan, ei revenindu-i un rol esenţial în realizarea conceptului dramatic.

Partea întîia este un rondo unde primele două secţiuni ţin locul preludiului. Partea a doua este scrisă în formă de scherzo cu două Triouri. Partea a treia — aria de bariton — este un lied tripartit, iar partea a patra începe, ca şi în partea întîia, cu un preludiu orchestral. Corul, care are un rol dominant în această parte, porneşte de la un fugato şi se dezvoltă pînă spre culminaţia lucrării, încheind cu apoteoza la care participă întregul aparat orchestral.

Lucrarea este inspirată din melosul popular, vădind pe alocuri inflexiuni modale, caracteristice şi pentru armonia întrebuinţată. Scriitura este predominant polifonică.

În cinstea celei de a 15-a aniversări de la Eliberarea patriei noastre compozitorul Emil Lerescu a scris un cîntec de masă intitulat „Slavă eroilor Eliberării" pe versuri de I. Socol în care tinde să se adreseze maselor largi, printr-o melodie simplă, expresivă, luminoasă, bazată pe un motiv de baladă populară (Mioriţa). Armonia este modală cu inflexiuni cromatice.

Acelaşi compozitor a terminat un alt cîntec de masă „August 23", pe versuri de I. Socol.

Compozitorul Marţian Negrea lucrează în prezent la o creaţie de mari proporţii pentru solist — cor şi orchestră pe versuri de Vlaicu Bîrna. Închinată celei de a 15-a aniversări a Eliberării, ea se intitulează „Oratoriul Patriei". Versurile cîntă frumuseţile ţării noastre şi munca entuziastă a constructorilor vieţii noi, într-un ritm sprinten care ne aminteşte de naturaleţa versului popular. Bogăţia de imagini pe care realitatea de la noi o inspiră artistului a hotărît şi numărul mare al părţilor ce compun acest oratoriu : „Invocarea", Brazdă nouă", „Hai, miner", „Ciocîrlia cîntă în slăvi", „Scoate petrol", „Patriei slujim", „Octombrie în podgorii". Imaginile, în aparenţă disparate, sînt legate însă de ideea centrală care este afirmată în tabloul final intitulat „O, ţara mea".

Muzica este pătrunsă de spiritul cîntecului nostru popular fără să uzeze citate folclorice. Compozitorul urmăreşte să creeze un limbaj în esenţă polifonic, axat pe pilonii unui funcţionalism armonic de caracter modal. Pentru a asigura unitatea lucrării, Marţian Negrea intenţionează să fundeze construcţia pe un număr restrîns de motive care vor fi prelucrate pe întregul parcurs al oratoriului.

Tînărul compozitor Ştefan Niculescu lucrează la o cantată pentru tenor solo, cor şi orchestră pe versuri de Gellu Naum, în care şi-a propus să oglindească prin muzică, lupta oamenilor pentru menţinerea păcii în lume.

Lucrarea a fost concepută în trei secţiuni distincte, legate între ele. Prima secţiune constituie un cîntec de dragoste în care eroul principal, reprezentat de tenor, vorbeşte iubitei sale, încercînd să uite de grozăviile războiului şi de ororile trecutului. Această parte, predominant lirică, se bazează pe un ritm parlando-rubato, întrebuinţat în cîntecul lung popular. Secţiunea a doua este un cîntec tragic. Esenţa acestei părţi poate fi cuprinsă în următoarele versuri : „Nu pot să uit, cum se oglindea noaptea în ochii senini ai copiilor". Această secţiune este construită pe baza ritmului parlando-giusto, obişnuit în colindele populare. În secţiunea a treia — cîntecul de luptă — eroul ajunge la convingerea că nu prin uitare ci prin luptă hotărîtă putem opri ca trecutul trist să revină. Versurile următoare redau în chip convingător conţinutul acestei secţiuni : „Veghez ca niciodată noaptea să nu se mai oglindească în ochii senini ai copiilor". În această secţiune, în care alternează părţi de cor recitat cu pasaje solo ale tenorului, compozitorul aduce o sinteză între cele două sisteme ritmice întrebuinţate în secţiunile anterioare.

Pentru redarea conţinutului, autorul şi-a ales forma temei cu variaţiuni.

În cinstea celei de a 15-a aniversări a Eliberării patriei, Tiberiu Olah a compus un Oratoriu pentru doi recitatori, cor şi orchestră, pe temeiul poemului „1.500.000" de Maiakovski. Compozitorul a folosit numai anumite fragmente care redau însă ideea generală a poemului. Lucrarea cuprinde două mari secţiuni.

În prima secţiune corul recită versurile care vorbesc despre revoluţie, în vreme ce orchestra

subliniază dinamismul și dramatismul versurilor, avîntul revoluționar pe care acestea îl exprimă printr-o serie de variații pe un ritm de esență populară. Părțile recitate sînt legate prin mai multe interludii orchestrale care le asigură continuitatea.

Secțiunea a doua a lucrării, decurgînd logic din prima, reprezintă viziunea triumfului deplin al viitoarei societăți în care omul este complet liber, stăpîn pe soarta lui, stăpîn chiar și pe cosmos. Aici reapar toate temele lucrării. În această parte armonia (realizată pe baza unui mod popular) se află pe primul plan. Un coral final cu caracter imnic exprimă pacea și frumusețea vieții liberă de împilare.

Compozitorul a exprimat — în partea a doua — viziunea poetului care prevede dominarea de către om a cosmosului.

Tiberiu Olah a mai compus de asemenea muzica filmului „Bicaz — Cota 564". El nu a urmărit să realizeze o muzică ilustrativă ci să exprime acea concentrare interioară a tînărului betonist care urmărește de la postul său de comandă munca de mare precizie a turnării betonului la barajul de la Bicaz.

Cantata „Chipul păcii" de Aurel Stroe este scrisă pe versurile poetului progresist francez Paul Eluard în traducerea romînească a lui Virgil Teodorescu.

Imn închinat luptei pentru pace, cantata opune pe de o parte instigatorilor la război o negație hotărîtă („Să nu mai fie sacrificate / Carnea și sîngele omului" /), iar pe de altă parte viziunea viitorului luminos în care pacea va triumfa, în care întreaga omenire „va respira — cum spune poetul — mai bine" și „va cînta mai tare".

Compozitorul a urmărit să redea cuprinsul plin de un bogat conținut al versurilor sub forma unor secvențe muzicale legate între ele astfel încît să reprezinte un tot unitar. Muzica are la bază mai multe moduri create anume pentru a sluji la exprimarea, cu cît mai multă pregnanță, a conținutului poetic. Lucrarea cuprinde următoarele părți : Preludiu, Comentariul 1, Fugă, Arie, Comentariul 2 și Final (forma este simetrică) și este scrisă pentru cor, solistă și o formație orchestrală.

Compozitorul Mircea Neagu lucrează la o cantată intitulată „Minerii", pe versuri de Liviu Cernăianu. Ea se compune din trei părți : prima descrie viața grea de odinioară a minerilor, cea de a doua, bazată pe contrastul dintre munca voioasă a minerilor de azi și amintirile încă vii ale trecutului trist, are forma de lied tripartit. Partea a treia utilizează tema unui cîntec de masă al său (Drapeluța, care a primit premiul Vidu), pe care o folosește sub diverse forme în cadrul dezvoltării. Această parte caută să redea măreția muncii de miner din zilele noastre.

Proiecte în curs de realizare se cuvin menționate pentru a întregi tabloul angajamentelor luate de compozitori întru întîmpinarea măreței Zile a Eliberării. Ovidiu Varga și Laurențiu Profeta, pregătesc cîte o cantată despre patrie ; Viorel Doboș o cantată pe tema Eliberării ; Vasile Timiș o cantată dedicată luptei pentru pace ; Theodor Bratu poemul coral „Doftana", iar A. Popa poemul vocal-simfonic „Lazăr de la Rusca". În domeniul muzicii de operă, operetă și balet, Paul Constantinescu lucrează la o suită coregrafică pentru spectacolul festiv în cinstea zilei de 23 August, D. Capoianu la un balet într-un act pe o temă antimonarhică, iar N. Kirculescu, I. Vasilescu, Elly Roman, D. Bughici, Florin Comișel și Radu Șerban la operete de inspirație contemporană. În sfîrșit, pe șantierul muzicii simfonice, programatice, compozitorii Anatol Vieru, Th. Grigoriu, N. Buicliu, D. Bughici, R. Căplescu, N. Bentoiu, I. Vasilescu au poeme și suite simfonice închinate Eliberării, eroilor clasei muncitoare, împlinirii unei jumătăți de mileniu de la întemeierea Bucureștiului, și rachetei cosmice. Un număr de 18 compozitori s-au angajat să compună cîntece de masă pe tema Eliberării, a luptei pentru socialism și pace, din viața tineretului, etc.

Nu mai puțin bogate sînt și planurile de creație ale compozitorilor din restul țării. La Cluj, S. Toduță, Liviu Comeș și Erwin Junger pregătesc cîte o uvertură festivă pentru 23 August ; Max Eisikovits și Cornel Țăranu, cîte un poem simfonic ; Wilhelm Demian, o cantată pentru tenor, cor și orchestră pe tema prieteniei romîno-maghiare ; Markos Adalbert, un cor, iar Tudor Jarda, Ioan Nicola, Szalay Nicolae, Sbîrcea Gh., Molnar Tiberiu, Dariu Pop și Vasile Herman, cîntece de masă. Dintre compozitorii ieșeni, Vasile Popovici a terminat corul mixt „Povestea holdei" și pregătește o cantată, Elise Popovici compune o baladă simfonică pentru 23 August, C. Constantinescu, un marș, Vasile Ionescu, trei coruri, Vînătoru Sorin, o cantată și un cîntec iar Achim Stoia și Pascu George, cîte un cîntec. Tot în pregătire se află și studiul „15 ani de activitate muzicală la Iași" de Petre Botezatu.

Neîndoios că acest număr impunător de lucrări, atît prin valoarea tematicii abordate cît și prin varietatea de gen care o exprimă, este în măsură să prezinte o imagine fidelă a contribuției pe care compozitorii noștri o dau marii sărbători și, prin aceasta, mersului istoric, ascendent, al întregului popor.

Pentru ca și bilanțul ce-l vom face după marea sărbătoare, în întîmpinarea căreia pornim, să se afle la înălțimea angajamentelor luate este necesar ca ele să fie duse la bun sfîrșit în așa fel încît lucrările ce vor rezulta să poată sta cu cinste alături de cele mai bune creații din ultimii ani. Nu trebuie uitat de aceea că fiecare lucrare nouă ilustrează lărgimea orizontului ideologic marxist-leninist al compozitorului, cît de adîncă și de clară este perspectiva lui asupra problemelor vieții contemporane, cît de consecventă este preocuparea lui de a descoperi și întruchipa noul. Oamenii muncii nu au nevoie de lucrări searbede, atemporale și apolitice, scrise cu răceală, lipsite de emotivitate și construite

doar meşteşugăreşte. Ei nutresc o dragoste sinceră şi un total respect pentru artă şi creatorii ei care nu numai că înţeleg să dea glas frumuseţii vieţii ce o trăiesc astăzi dar ştiu şi să se facă înţeleşi. Aceasta nu înseamnă nicidecum a slăbi preocuparea de a perfecţiona măiestria artistică ci, dimpotrivă, a o ridica la o asemenea culme expresivă încît să dobîndească limpezime de cristal. Numai astfel, compozitorii vor satisface cu adevărat necesităţile artistice ale oamenilor muncii.

Cu elan şi convingere, angajamentele în întîmpinarea lui 23 August 1959 pot şi trebuie să devină o minunată şcoală a întăririi spiritului partinic în munca de creaţie, a progresului neîncetat în afirmarea caracterului popular al artei noastre muzicale şi a biruinţei împotriva formalismului şi a tuturor manifestărilor antirealiste care încearcă să pătrundă în domeniul creaţiei. Stînd ferm pe poziţiile partidului, slujind cu credinţă poporul, compozitorii noştri au deschisă în faţă calea unor trainice succese.

Fie deci ca emulaţia trezită de marea sărbătoare a eliberării patriei noastre de sub jugul fascist să constituie un nou şi însemnat avînt în lupta pentru o artă realist-socialistă pătrunsă de spirit de partid, profund actuală şi de o strălucită valoare artistică.

Compozitorii se înfrăţesc cu poporul

Legătura permanentă şi nemijlocită dintre muzicieni şi oamenii muncii constituie astăzi un deziderat puternic al creatorilor noştri, pătrunşi de înalta lor misiune de a sluji poporul.

Cunoaşterea reciprocă dintre creatori şi iubitorii de muzică şi contactul cu formaţiile de amatori de pe întreg cuprinsul ţării vor constitui un preţios ajutor în ridicarea continuă a nivelului cultural al echipelor artistice de la sate.

Un bun început s-a şi realizat prin trimiterea de către Ministerul Învăţămîntului şi Culturii şi Uniunea Compozitorilor a compozitorilor în diferite localităţi din ţară, începînd din ultimele luni ale anului trecut. Bogatul material informativ adus de pe teren, prezentat şi analizat în plenul Uniunii Compozitorilor în cele două simpozioane au arătat necesitatea extinderii şi intensificării acestei acţiuni.

Astfel, la iniţiativa organizaţiei de bază P.M.R. a Uniunii Compozitorilor în colaborare cu conducerea Uniunii s-a înfiinţat un colectiv larg de compozitori şi muzicologi care să se ocupe efectiv de strîngerea legăturilor membrilor Uniunii cu oamenii muncii. Planul de activitate alcătuit pentru trimestrul II al anului, realizat cu concursul secţiei culturale a C.C.S. care a asigurat întregul său sprijin îndeosebi pe linie organizatorică, a fost inclus în planul general de acţiuni al Uniunii Compozitorilor.

Vor fi organizate deplasări în grup sau individuale ale membrilor Uniunii pe şantiere, în fabrici, uzine, în gospodării agricole colective şi de stat, S.M.T.-uri, la casele de cultură ale pionierilor şi tineretului, în unităţi ale armatei noastre populare etc. în scopul luării contactului direct cu viaţa oamenilor muncii şi a cunoaşterii specificului fiecărui domeniu de activitate. Aceasta va constitui un îndreptar preţios, în crearea de cîntece noi legate de caracteristici ale diferitelor ramuri de muncă. Este necesară o strînsă şi efectivă colaborare a compozitorilor cu poeţii pentru a se înfiripa pe loc cîntece cu texte inspirate din însăşi realitatea în variatele ei aspecte. Cu acest prilej adresăm din nou un călduros apel colegilor noştri scriitori pentru a colabora şi în viitor pentru izbînda acestei acţiuni.

Vor fi continuate deplasările individuale la sate pentru sprijinirea şi îndrumarea activităţii culturale. În Capitală vom căuta să extindem mai mult această preocupare în aşa fel încît majoritatea membrilor Uniunii Compozitorilor să ia parte la sprijinirea acţiunii în ridicarea culturală a formaţiilor de amatori. În acest fel se va realiza unul din punctele discutate la plenara secţiei de muzică corală şi de mase ţinută în luna noiembrie anul trecut, cu privire la ajutorul pe care formaţiile artistice îl aşteaptă de la compozitori. Dar nu numai muzicienii noştri vor merge în fabrici şi uzine unde vor organiza concerte de muzică românească. Echipele corale de amatori vor fi invitate la sediul Uniunii Compozitorilor pentru a susţine concerte de cîntece de masă romîneşti.

În ceea ce priveşte stimularea creaţiei de cîntece noi în diferite ramuri de muncă, a avut loc la 23 martie a.c. o consfătuire organizată de biroul secţiei de muzică corală, cu un grup mare de compozitori care au fost îndemnaţi să scrie noi cîntece de muncă. Cîntecele mai vechi cu aceeaşi tematică nu vor fi lăsate nici ele uitării. De curînd a luat fiinţă la Uniunea Compozitorilor o comisie de specialişti care îşi vor începe lucrările de selecţionare a celor mai bune cîntece de masă, scrise în trecut. Ele vor fi clasate în raport cu tematica lor astfel încît într-un timp cît mai scurt să se poată întocmi o evidenţă a acestui material deosebit de important.

Pentru a putea fi executate de formaţii artistice mai mici, cele mai expresive şi mai frumoase piese vor fi armonizate pe două sau trei voci.

La Uniunea Compozitorilor a avut loc o consfătuire organizată în colaborare cu Consiliul Central al Sindicatelor, a membrilor Uniunii cu muncitorii și activiștii culturali din fabrici și uzine ale Capitalei.

În cuvîntul de deschidere, compozitorul Ion Dumitrescu, prim secretar al Uniunii Compozitorilor, a reliefat importanța deosebită a acțiunii de strîngere a legăturilor dintre compozitori și oamenii muncii, principiu esențial în făurirea unei muzici inspirată din munca creatoare a poporului, din aspirațiile înalte ale acestuia : *„Nu este pentru prima oară* — a spus el — *cînd în sala obișnuitelor cenacle săptămînale de creație muzicală pătrund oamenii muncii, activiști culturali din întreprinderi, dar este pentru prima dată cînd numărul lor este atît de impresionant și dorința de a participa la această acțiune pe care sub îndrumarea Partidului o desfășurăm astăzi este atît de puternică“*. Primul secretar al Uniunii Compozitorilor a subliniat neprețuitele învățăminte care vor rezulta din strînsa colaborare a compozitorilor cu formațiile artistice de amatori atît pe linia legăturii mai apropiate a creației de viață, cît și a creșterii nivelului artistic al echipelor artistice.

„Cerința atît de actuală a accesibilității muzicii noastre capătă astfel imense posibilități de realizare. Compozitorii noștri, mergînd în mijlocul maselor, vor înțelege dezideratele oamenilor muncii, vor pătrunde sufletul lor, vor cunoaște îndeaproape străduințile lor, se vor alătura puternic acestor străduințe, se vor atașa mai mult clasei muncitoare, iar creația lor va fi astfel mai adînc, cu mai multă căldură, prețuită, îmbrățișată de popor. Căci dacă transformarea socialistă înaintează cu pași uriași în țara noastră, această transformare nu poate merge separat de procesul de educație și înălțare sufletească a oamenilor muncii. Acest proces este înfăptuit de către oamenii de cultură, de către artiști, de către cei care activează în toate domeniile ideologice“.

Un mare număr de oameni ai muncii, instructori, dirijori, activiști, compozitori și-au afirmat hotărîrea fermă de a sprijini importanta acțiune de apropiere reciprocă între compozitori și oamenii muncii. În unanimitate, vorbitorii au salutat cu entuziasm, în numele întreprinderilor și formațiilor pe care le reprezintă, această acțiune.

„Oamenii muncii — a spus tovarășul Nicolae Oniga, șeful secției de cultură a Consiliului Central al Sindicatelor — *și-au exprimat dorința vie de a vedea pe compozitori în mijlocul lor. Muzicienii se vor convinge că sînt așteptați cu dragoste în uzine, la filaturi, în fabrici, pe șantiere, în instituții, unde în freamătul muncii creatoare vor găsi tot atîtea prilejuri de inspirație“*.

Compozitorii au răspuns la rîndul lor cu entuziasm chemării de a merge în mijlocul oamenilor muncii : *„Vă rog să mă considerați în primele rînduri ale acelora care văd în această acțiune o înaltă îndatorire patriotică. Vă rămîn recunoscător dacă mă veți repartiza la două din formațiile corale din Capitală pentru a căror pregătire mă voi strădui cu tot sufletul, în colaborare cu dirijorii respectivi, pentru apropiatele concursuri și — bineînțeles — și după aceea. Totodată vă înștiințez că pun la dispoziția Uniunii Compozitorilor o parte din timpul meu liber, pentru a fi trimis în provincie, în același scop* — a declarat Dumitru Botez, compozitor, dirijorul principal al corului Filarmonicii „George Enescu“. Compozitorul și dirijorul corului Radio, Gheorghe Danga și-a afirmat de asemenea adeziunea însuflețită pentru această acțiune.

Compozitorul Ion Chirescu, șeful subsecției de muzică corală și de masă din Uniunea Compozitorilor, a declarat : *„A sprijini pe muncitori în activitatea lor artistică înseamnă a sprijini țara, care clocotește de muncă pentru construirea socialismului. Eu, din șaptezeci de ani ce îi am, cel puțin cincizeci am activat în munca corală de masă și vă rog să mă credeți că și de acum încolo, atît cît mă vor ține puterile, voi activa pe acest tărîm cu o sporită însuflețire“*, iar compozitorul Aurel Giroveanu a declarat : *„voi munci pentru pătrunderea muzicii în mase cu toată dragostea și cu tot entuziasmul ; vă rog să mă trimiteți să lucrez la două brigăzi de agitație“*.

Din colaborarea cu formațiile care se află în plină pregătire în vederea desfășurării celui de al V-lea concurs pe țară al echipelor artistice de amatori, în cinstea celei de a XV-a aniversări a eliberării patriei noastre, compozitorii vor crea cîntece mobilizatoare, melodioase, corespunzătoare posibilităților formațiilor artistice din uzine și fabrici. Astfel, cerințe ca cele formulate de tov. Dumitrescu Ion — dirijor al Filaturii Romîne de Bumbac — și Depta Georgeta — muncitoare la Industria Bumbacului — de a se scrie cîntece accesibile și frumoase pe două sau trei voci, cu subiecte din viața textiliștilor ; Vasile Dogaru — dirijor la Uzinele „Mao Țze Dun“ și „Republica“ și Const. Zaharia — dirijor la Uzinele „23 August“ — de a se îmbogăți repertoriul cu cîntece pentru metalurgiști ; M. Lax — de la Coop. „Constructorul“ — de a se scrie cîntece cu specificul ramurii construcțiilor și un „Marș al constructorilor“ — vor putea prinde astfel viață. Oamenii muncii iubesc cîntecele, căci acestea îi stimulează în activitatea lor așa cum mărturisește tov. M. Lax : *În multe spectacole date de amatorii noștri există o forță a cîntecului, o putere mobilizatoare. Muncitorii noștri sînt convinși că muzica îi întinerește, că ea le trebuie la fel ca pîinea și apa, așa cum mi-a cerut deunăzi un zidar : „Tovarășe președinte, puneți difuzorul mai sus, că fac două zeci de cubi de zidărie“*. La aceste cuvinte emoționante compozitorul I. Dumitrescu a răspuns : *„Zidește 20 mc. și vom scrie încă cinci cîntece frumoase“ !*

Exprimînd încrederea compozitorilor în succesul acțiunii inițiate, compozitorul Dumitru Bughici, secretarul organizației de bază P.M.R. din Uniunea Compozitorilor a spus : *„Primul rezultat pe care credem că îl vom obține este o bogăție de cîntece pe ramuri de producție. În acest sens am primit cereri din diverse centre muncitorești. Astfel Regionala de Partid de la Hunedoara ne roagă în numele minerilor să scrim cîntece din viața și lupta lor. La Uniune a sosit o scrisoare din partea bruta-*

rilor și alte cereri în care se arată că este nevoie de cîntece pentru diferite ramuri de producție. Or, cum ar putea fi realizate mai bine asemenea cîntece, decît prin vizita compozitorilor în fabrici și uzine ? Acolo compozitorii vor putea cunoaște pe muncitorii din ramura de producție specifică, vor lua contact cu felul lor de muncă, cu dorințele și posibilitățile formațiilor artistice pentru care scriu".

Dirijorii Gheorghe Danga, Zaharia Popescu, Gheorghe Bazavan ș.a. au împărtășit învățăminte din activitatea lor de culturalizare muzicală a maselor. Această nouă formă de colaborare — au subliniat ei — oferă mijloace suficiente de ridicare profesională a multor conducători de coruri muncitorești cu mai puțină experiență însă animați de dorința de a păși înainte cu formația lor artistică.

După cum a constatat dirijorul Ion Vicol, profesor la Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" din București, referindu-se la experiența sa, unele formații de amatori depășesc posibilitățile de realizare ale dirijorilor. Oamenii din acele formații simt că ar putea să facă mai mult decît poate să-i îndrume dirijorul și această nouă formă de întrajutorare a compozitorului și dirijorului vine să remedieze asemenea lipsuri. În vederea ridicării pregătirii dirijorilor s-au recomandat audiții în legătură cu prezentarea și învățarea unui cîntec, emisiuni cu sfaturi pentru dirijori, organizarea mai bună a muncii dirijorilor.

Înflorirea creației cîntecului de masă va contribui la soluționarea importantei probleme a repertoriului : *„Avem nevoie de mult mai multe cîntece care să exprime bucuriile, satisfacțiile, hărnicia oamenilor muncii din fabrici și uzine. Cîntecul inspirat din viața muncitorilor, a tineretului din fabrici, din uzine și din întreprinderi, va aduce un plus de pasiune, de vibrație tinerească, va impresiona prin mai multă melodicitate și mai multă variație, mai multă bogăție de idei, de emoții*" — a spus Vasile Negreanu, directorul Casei de Creație Populară Orășenească.

Problemele colaborării strînse dintre compozitorii de muzică ușoară și echipele artistice de agitație și echipele de dans s-au bucurat de un viu interes în rîndul vorbitorilor. Asistența și-a exprimat părerea de rău pentru neparticiparea scriitorilor la această consfătuire care interesează deopotrivă pe compozitori și poeți, căci reușita unui program artistic depinde în egală măsură atît de calitatea muzicii cît și a versurilor. Autorul unui spectacol de acest fel este chemat să încondeieze, să laude, să arate în puține cuvinte (nu în două acte cum se face în marile spectacole de estradă) aspecte caracteristice ale muncii din întreprinderea respectivă. De aceea este necesară grija pentru obținerea unor texte de calitate destinate spectacolelor date de brigăzile de agitație.

Voitin Bujor de la Întreprinderea „Griviția Roșie" a susținut ideea propusă de V. Cristian, muzicolog, de a se organiza conferințe educativ-muzicale pentru formațiile corale, simpozioane în cadrul cluburilor unde muzicienii să împărtășească gînduri despre activitatea lor creatoare închinată oamenilor muncii.

În încheierea consfătuirii, compozitorul Ion Dumitrescu a subliniat că importanta acțiune de strîngere a legăturilor dintre muzicieni și oamenii muncii din întreprinderi și instituții va fi înscrisă la loc de frunte în planul de activitate al Uniunii Compozitorilor.

El a chemat pe compozitorii care se alătură de îndată formațiilor artistice ale unui mare număr de uzine și fabrici din Capitală, după un plan stabilit, să răspundă cu pasiune acestei înalte îndatoriri ce revine artiștilor în orînduirea noastră socialistă de a se înfrăți prin creația și activitatea lor cu poporul.

LA A 89-A ANIVERSARE A LUI V. I. LENIN

Lenin şi muzica

de BISSY ROMAN

„Nu cunosc ceva mai puternic decît „Appassionata"; aş asculta-o în fiecare zi. O muzică uimitoare, supraomenească. Întotdeauna mă gîndesc cu mîndrie poate naivă: iată ce minuni pot face oamenii" !

Aceste cunoscute cuvinte ale lui Lenin referitoare la sonata Appassionata, au o adîncă semnificaţie. Ele constituie cheia unei profunde înţelegeri a muzicii în general şi a muzicii beethoveniene în special.

Se ştie că Lenin a fost un pasionat iubitor al literaturii şi artei. N. K. Krupscaia povesteşte că „era un mare amator de muzică". „Încă de mic copil el a învăţat să cînte la pian", scrie D. I. Ulianov în amintirile sale despre Lenin, iar mama sa povestea că Vladimir Ilici avea o ureche muzicală foarte bună şi prindea cu uşurinţă melodiile. La vîrsta de 8 ani cunoştea bine bucăţi pentru copii şi cînta la patru mîini cu cei mai mari. Din relatările lui Ulianov se înţelege că muzica ar fi putut deveni chiar o profesie pentru Lenin dacă n-ar fi părăsit studiul ei în anii liceului. „Dar toată viaţa a iubit muzica, înţelegînd-o pînă în cele mai subtile nuanţe" adaugă D. I. Ulianov.

Trebuie relevat însă că şi în muzică Lenin căuta acelaşi conţinut revoluţionar, acelaşi spirit combativ, aceeaşi energie şi vigoare, optimism şi forţă eroică ca şi în viaţă, în literatură şi în celelalte arte. „Nu-mi amintesc să fi desprins vreodată accente de tristeţe în cîntecele lui Vladimir Ilici, întotdeauna în ele răsunau curajul, optimismul, elanul, chemarea la muncă", ne povesteşte mai departe Ulianov în amintirile sale despre Lenin (pagina „Dragostea pentru muzică"). Aşa se explică de ce marele geniu al revoluţiei a găsit în muzica lui Beethoven izvorul deplinei satisfacţii artistice, întruchiparea celor mai înalte năzuinţe ale omului, în numele cărora el însuşi a trăit şi a luptat.

Viitorul luminos al omenirii poate fi cucerit doar prin luptă — iată una dintre ideile esenţiale ale vieţii, pe care Lenin o căuta în artă şi care la Beethoven în sonata Appassionata ca şi în întreaga sa creaţie a generat o uimitoare forţă artistică, o neîntrecută bogăţie şi varietate de conţinut şi mijloace de expresie. Nu întîmplător se pomeneşte despre dragostea lui Lenin pentru celelalte sonate de Beethoven, printre care Patetica, căci fiecare din cele 32 de sonate ale compozitorului reprezintă un simbol de luptă în numele aceleiaşi idei : lupta omului pentru fericirea sa.

Optimismul luminos care abundă în creaţia beethoveniană reprezintă perspectiva viitorului fericit al popoarelor şi chiar dacă tristele lui adagiouri „plîng în mijlocul simfoniilor", cum spune Romain Rolland, sfîrşitul e bucurie, triumf. Triumfător se termină Egmont, în finalul Eroicii poporul sărbătoreşte victoria, soarta e răpusă şi poporul îşi afirmă forţa sa vitală pe care nimic nu o poate răpune în finalul Simfoniei a V-a, frăţia şi dragostea între popoare sînt cîntate în finalul Simfoniei a IX-a. Cum să nu fi iubit şi apreciat Lenin această muzică care răspunde atît de direct măreţei sale concepţii : poporul — principala forţă în dezvoltarea istoriei, poporul — în centrul creaţiei artistice. Lenin a putut vedea în Beethoven pe adevăratul artist „fiu al epocii sale", iar în creaţia sa expresia unor idei înaintate puse în slujba maselor revoluţionare.

Arta însemna pentru Lenin o armă de cunoaştere a vieţii şi cu cît operele artistice „oglindeau mai complet, mai multilateral, mai profund viaţa, cu cît erau mai simple, le preţuia mai mult".

Aceste trăsături fundamentale ale artei realiste pe care Lenin le aprecia atît de mult, corespund de asemenea muzicii marilor clasici ruşi, Borodin, Rimski-Korsakov, Ceaikovski, a căror creaţie îi producea multă satisfacţie şi mîndrie naţională. Se ştie că Simfonia a VI-a „Patetica" de Ceaikovski, era una din simfoniile sale preferate.

„Lui Lenin nu-i plăcea muzica de pură virtuozitate şi nu suporta deloc caracterul dulceag al Cîntecelor fără cuvinte de Mendelssohn-Bartholdy", ne povesteşte M. Kedrov în amintirile despre Vladimir Ilici Lenin. Ceea ce vine să ne confirme şi mai mult părerea că în concepţia leninistă despre muzică nu se integra decît acele creaţii care au un conţinut bogat, care reflectă viaţa în complexitatea ei, în contradicţiile şi ciocnirile ei dramatice, în ceea ce reprezintă esenţa vieţii. Nu e greu de sezisat şi aci poziţia leninistă principială faţă de artă. Lenin a scris în repetate rînduri despre caracterul complex şi contradictoriu al reflectării fenomenelor vieţii în artă, *„Reflectarea nu este un act simplu, nemijlocit de oglindire inertă, ci un act complex cu caracter dublu, zigzagat, care cuprinde în sine posibilitatea desprinderii fanteziei de viaţă"*. Iată una dintre cele mai importante teze ale esteticii marxist-leniniste, călăuză sigură în creaţia muzicală a zilelor noastre.

Arta este chemată să contribuie la justa înţelegere a lumii înconjurătoare dar şi la transformarea ei de către om. *„Arta mijloc de transformare a lumii"* nu este numai un principiu teoretic al concepţiei estetice leniniste ci o realizare practică prin multiple posibilităţi de aplicare în viaţă.

În articolul „Eugène Pottier" scris cu prilejul celei de a 25-a comemorări a morţii sale, Lenin îl numeşte pe autorul „Internaţionalei" — măreţul imn istoric al muncitorilor din lumea întreagă, „unul dintre cei mai mari propagandişti prin cîntec", Înţelegînd rolul mobilizator al cîntecului,

puterea lui de a uni gîndurile și simțurile oamenilor, rolul lui de mesager al ideilor de luptă pentru dreptate, libertate, pace, înfrățire. Lenin scrie : *„În orice țară ar nimeri un muncitor conștient, oriunde l-ar arunca soarta, oricît de străin s-ar simți el, fără înțelegerea limbii, fără cunoscuți, departe de patrie, el își poate găsi tovarăși și prieteni după melodia cunoscută a Internaționalei“.*

„Lenin avea 19 ani cînd a cunoscut Internaționala“ povestește fratele său Ulianov. „Era în vara anului 1889 cînd am auzit pentru prima oară Internaționala, pe atunci cu totul necunoscută în Rusia. Aceasta s-a întîmplat la țară, la Alakaeva, în gubernia Samara. Olga Ilinicina ne-a cîntat-o la pian și a încheiat cu Marseillesa. M-am apropiat de ea și am rugat-o să mai cînte o dată. Deodată, deși era dimineața cînd de obicei nu-și părăsea cărțile, Vladimir Ilici a venit lîngă noi și ne-a spus că trebuie să învățăm să cîntăm „Internaționala“. Au început să repete la pian noul cîntec, iar apoi l-au cîntat încet și din gură în limba franceză.

Articolul publicat de Lenin în 1913 „Dezvoltarea corurilor muncitorești în Germania“ vorbește de asemenea despre propaganda socialismului prin cîntecul muncitoresc. Lenin arată aci că Ferdinand Lasalle atribuia o mare importanță organizării corurilor muncitorești căci *„Nici un fel de persecuții polițienești nu pot împiedica să răsune în toate orașele mari din lume, în toate orășelele muncitorești — din ce în ce mai des — în cocioabele muncitorilor agricoli, cîntecul proletar înfrățit despre apropiata eliberare a omenirii de sub jugul robiei salariate“.*

În discuția cu D. Bednîi, Lenin a arătat necesitatea creării cîntecelor care să aibă un conținut nou socialist, într-o formă populară obișnuită. Despre importanța pe care o acorda Vladimir Ilici cunoașterii și răspîndirii cîntecului popular, ne vorbesc mai multe documente printre care discuția consemnată în amintirile lui Bonci Burevici, discuția din 23 sep. 1918 cu dirijorul Piatnițki ș.a.

În educarea comunistă a poporului rolul artei este extraordinar de mare. De aceea în concepția leninistă munca de propagare a culturii muzicale în mase devine o adevărată preocupare de stat. Este interesant de subliniat importanța pe care o acorda Lenin organizării vieții muzicale în noua orînduire socialistă. Se știe că în 1919, în plin război civil, el a cerut să i se procure cartea lui J. Tiersot „Cîntecele și serbările revoluției franceze“, pentru a o studia.

Încă în 1918, Lenin a semnat o serie de decrete și hotărîri care puneau bazele noii vieți muzicale a tinerei republici socialiste sovietice. La 12 iulie 1918 el a semnat decretul prin care Conservatoarele din Petrograd și Moscova deveneau institute de învățămînt superior ale statului, acest fapt semnificînd noul rol pe care trebuia să-l aibă învățămîntul artistic în statul socialist. De asemenea, o întreagă rețea de școli muzicale deveneau școli ale statului pentru educarea poporului. La 19 decembrie 1919, Lenin semnează decretul de naționalizare a tuturor editurilor muzicale. Teatrele muzicale și filarmonicile deveneau organizații de stat.

În lumina învățăturii leniniste, Congresul al VIII-lea al Partidului Comunist Bolșevic din U.R.S.S. pune problema partinității în artă și a rolului artei în formarea societății comuniste.

Trebuie apreciat de pe poziția partinică, în spiritul socialist al înțelegerii vieții tot ce a contribuit în istoria culturii la lupta pentru eliberarea poporului, pentru mersul său înainte spre progres, tot ce e autentic, democratic. Numai așa se poate interpreta grandioasa acțiune de promovare a marilor valori muzicale ale trecutului, care devin un bun al întregului popor. *„Ce domeniu interesant este istoria artelor* — i-a spus odată Lenin lui A. D. Lunacearski —, *cît ar fi aici de lucru pentru un comunist“.* Aceste cuvinte răsună ca o sarcină măreață care revine muzicologiei noastre în studiul și aprecierea artei muzicale de pe poziția leninistă, partinică. Arta în societatea socialistă trebuie să continuie cele mai bune tradiții ale vechii culturi progresiste și să întruchipeze în mod creator ideile înnoitoare revoluționare ale socialismului. Ea trebuie să slujească *„milioanelor și zecilor de milioane de muncitori, care alcătuiesc floarea țării, forța ei, viitorul ei.*

Lenin a pus problema creatorului și a artei sale în noua orînduire socialistă, arătînd că forma ideală în această privință este contopirea organică a individualității artistice a creatorului cu orientarea ideologică, de care el se alătură în mod liber și conștient în virtutea aspirațiilor personale.

„Dușman al oricărei nivelări sau egalizări mecanice în materie de creație, realismul socialist oferă creatorului cele mai largi posibilități de manifestare a personalității sale artistice, dînd frîu liber unei mari varietăți de stiluri și gusturi artistice“, spune tov. Gheorghe Gheorghiu-Dej la cel de al doilea Congres al P.M.R. Creatorii noștri înțelegînd învățătura marxist-leninistă despre artă în toată complexitatea ei, în toată profunzimea și perspectiva ei de dezvoltare creatoare, au sarcina măreață de a întruchipa în operele lor viața care astăzi înseamnă în esența ei „uriașa muncă creatoare a poporului care construiește noua orînduire și se transformă el însuși“.

Dezvoltînd în spirit creator principiile leniniste, Congresul al XXI al P.C.U.S. subliniază rolul activ al literaturii și artei la formarea omului societății comuniste. Nu există sarcină mai nobilă și mai înălțătoare decît cea care stă în fața artei de a imortaliza faptele eroice ale poporului constructor al comunismului. În munca de educare comunistă, în propagarea principiilor moralei comuniste, în dezvăluirea și punerea în valoare a tuturor aptitudinilor și talentelor creatoare ale omului, arta are o misiune măreață. În domeniul muzicii aceste prețioase învățăminte își găsesc o puternică întruchipare în marile valori create de compozitorii sovietici, din țările de democrație populară și de compozitorii progresiști din întreaga lume.

Pe această bază sănătoasă de înțelegere a esenței și rolului artei, sîntem chemați să înălțăm creațiile muzicale pînă la acea culme despre care Lenin ar fi putut spune cu mîndrie : *„Iată ce minuni pot face oamenii“ !*

Despre concepţia şi expresivitatea filozofică în muzică

de GEORGE BĂLAN

Capitolul I

Caracterul conţinutului filozofic al muzicii

Expresivitatea muzicii izvorăşte din împletirea a patru principale filoane care reprezintă totodată direcţiile expresive de bază ale artei muzicale. Dacă în rîndurile de faţă noi le desprindem una de alta şi le prezentăm compartimentat, o facem numai din necesităţi metodologice. În realitatea muzicală vie ele trăiesc însă într-o organică unitate, al cărei profil este determinat de prioritatea uneia sau alteia din aceste direcţii expresive.

În arta muzicii filonul liric este cel care se detaşează în modul cel mai pregnant dat fiind specificul său prin excelenţă emoţional care îi făcuse pe Ceaikovski sau Serov să o numească de-a dreptul „poezie lirică". Cînd exaltarea bucuriilor şi suferinţelor sufletului uman, cu toate nuanţele lor, devine obiectul fundamental al creaţiei, avem de-a face cu tipul de compozitor liric ai cărui străluciţi reprezentanţi au fost un Schubert, un Schumann, un Prokofiev.

Arta fugii sau „Clavecinul temperat" de Bach, o simfonie de Bruckner, Saint-Saëns sau d'Indy se impun mai puţin prin revărsarea lirică şi mai mult prin arhitectura, uneori grandioasă, care creşte din desfăşurarea muzicii. Forţa artistică proprie acestei muzici provine tocmai din încercarea compozitorului de a prinde torentul mereu schimbător al vorbirii muzicale în chingile de fier ale construcţiei. Baza arhitecturală există în muzică în general, dar afirmată pe prim plan într-o serie de opere, ea joacă un rol atît de important în perceperea muzicală, încît a făcut ca unii să definească această artă ca o „arhitectură fluidă".

Istoriceşte acestea au fost primele direcţii expresive care s-au schiţat în creaţia muzicală. O tot mai mare greutate începe să capete spre sfîrşitul secolului 18 tendinţa cunoscută sub numele de descriptivă şi constînd din încercarea de a cuceri pentru muzică tot mai multe posibilităţi de a evoca lumea înconjurătoare pe care o vedem şi o auzim, cu alte cuvinte peisajul, fizionomia umană. Descriptivismul a devenit domeniu favorit pentru compozitori ca Berlioz, Strauss, Balachirev, Smetana care, supunînd latura lirică şi cea arhitectonică a muzicii acestei preocupări de căpetenie, au creat capodopere ale genului descriptiv.

Cel mai tîrziu şi încununînd procesul de lărgire a posibilităţilor muzicii s-a afirmat modalitatea expresivă căreia îi consacrăm studiul de faţă. Este vorba de acea tendinţă a compozitorului ca, renunţînd a fi un cîntăreţ al sufletului uman, neîncetînd să construiască în spirit arhitectonic sau să evoce lumea înconjurătoare, el subordonează aceste preocupări unui scop deosebit : acela de a căuta să ridice şi să rezolve prin mijlocirea sunetelor probleme care frămîntă conştiinţa umană — problema sensului vieţii, a soartei, a fericirii, a luptei omului.

Este limpede că în acest din urmă caz avem de-a face cu o atitudine filozofică faţă de viaţă, respectiv cu *expresivitatea filozofică* a muzicii.

Despre muzica cu „conţinut filozofic", cu „sens filozofic" auzim nu rareori vorbindu-se, în legătură bunăoară cu lucrări ca „Appassionata" lui Beethoven sau Sonata în si minor de Liszt. Pe Şostakovici lumea îl distinge de Haciaturian conferindu-i atributul de compozitor-filozof. Aceleiaşi categorii îi sînt incluşi Liszt, Wagner, Scriabin şi alţii.

Filozofia, pe de altă parte, reprezintă pentru noi disciplina cea mai intelectuală, dat fiind că la baza sa se află raţionamentul logic, şi cea mai abstractă, dat fiind că ea dezvăluie legile cele mai generale ale fenomenelor. Nu este oare lipsit de temei a face o apropiere între o asemenea disciplină şi această artă prin excelenţă emoţională care este muzica, arta care, după cum spunea Enescu, porneşte de la inimă şi se adresează inimii ? N-ar fi dimpotrivă mai nimerit a vorbi despre o incompatibilitate între muzică şi filozofie ?

Scopul rîndurilor de faţă este tocmai de a dovedi că această incompatibilitate nu există, că deşi muzica posedă o colosală forţă de expresie şi influenţă emoţională, intuirea unui sens filozofic în sunetele ei este pe deplin întemeiată.

Semnalată cîteodată de unii teoreticieni şi chiar de către unii compozitori, ideea conţinutului filozofic al muzicii n-a căpătat însă, după cîte ştim, o elaborare teoretică sistematică în decursul istoriei esteticii muzicale. Această împrejurare nu este greu de explicat. În rezolvarea problemei fundamentale a esteticii muzicale : „ce exprimă muzica ?" gînditorii s-au aflat sub influenţa covîrşitoare a două teorii — cea afectivistă şi cea formalistă — care nu numai că nu lăsau loc conţinutului filozofic, dar îl priveau cu ostilitate ca pe ceva incompatibil cu esenţa acestei arte.

1. *Reprezentanţii afectivismului şi formalismului şi problema conţinutului filozofic al muzicii*

„Muzica este o artă a afectelor, a emoţiilor" — glăsuieşte o părere larg răspîndită în masa melomanilor. Din cele mai vechi timpuri şi pînă astăzi

o parte considerabilă a teoreticienilor — muzicologi sau filozofi — s-au raliat acestei păreri transformînd-o în „punct de vedere" înzestrat cu toată aparatura de erudiție și argumente cerute de prestigiul științei. Savanții germani au susținut cu deosebit zel acest punct de vedere. „O simfonie, o sonată etc., trebuie să cuprindă expresia consecventă a unei pasiuni din care derivă mii de sentimente diferite", spunea J. J. Engel în „Über musikalische Malerei" (1780). „Nici inteligenței și nici rațiunii noastre ci numai facultăților sensibile li se adresează sunetele coardelor armonioase" preciza J. W. Bohm în „Analyse der Schönen der Musik" (1830). La fel definea muzica Friederich Thiersch în „Allgemeine Aesthetik" (1846) : „Muzica este arta de a exprima sau de a atîța sentimente ori dispoziții sufletești prin intermediul alegerii și reunirii sunetelor". Hegel însuși a confirmat cu uriașa sa autoritate, suveranitatea absolută a emoțiilor în muzică și totala inconsistență intelectual-filozofică a acestei arte, cînd a afirmat în „estetica" sa că muzica are de-a face „exclusiv cu mișcări sufletești lăuntrice, avînd un caracter total nedefinit, cu răsunetul unor emoții lipsite de sens". Sentimentul joacă într-adevăr un rol extrem de important în muzică și nicidecum nu ne trece prin minte a contesta acest rol. O operă muzicală, și mai ales cu prilejul unui prim contact, acționează cu o forță deosebită asupra sensibilității ascultătorului. Și n-ar putea avea o înrîurire emoțională atît de puternică dacă ea însăși n-ar fi expresia unor stări emoționale. Iată bună oară Simfonia a V-a în do minor de Beethoven. Muzica acestei Simfonii ne învăluie, ne copleșește, se insinuează în sufletul nostru cu o forță pe care Hegel pe bună dreptate o numea stihinică („Originalitatea puterii muzicii constă în caracterul de stihie al acestei puteri, izvorînd din însăși stihia tonului cu care arta are aici de-a face") ; măreața muzică beethoveniană ne cucerește și prin impetuozitatea ei eroică, și prin noblețea lirismului și prin jubilarea triumfătoare iar toate acestea sînt, fără îndoială, dispoziții prin excelență afective. Dar să încercăm a ne zmulge unei audiții pasive pătrunzînd cît de cît în structura simfoniei. Vom sezisa astfel temele muzicale, procesul de transformare la care acestea sînt supuse, raporturile dintre ele. Un motiv laconic și amenințător, ca o înșiruire de cîteva lovituri surde se va impune în chip deosebit atenției noastre prin locul preponderent, adesea despotic, pe care-l are în desfășurarea acțiunii muzicale. Mai observăm că o melodie lirică plină de elevație se angajează, în partea a II-a, într-un dialog cu o temă dîrză, de marș, și că aceasta din urmă influențează treptat asupra lirismului primei teme, amîndouă ajungînd a culmina într-un imn al bărbăției și luptei. Ne frapează, în sfîrșit, contrastul dintre finalul victorios și cele trei părți anterioare brăzdate de dramatice căutări al căror sens și încoronare ne apar de-abia o dată cu izbucnirea imnului triumfal al ultimei părți. Iată așadar cum, punînd în acțiune și capacitatea noastră de investigație rațională, descoperim în muzica beethoveniană un conținut ce nu numai că depășește dispoziția afectivă vagă, dar are profunde rădăcini în domeniul ideilor și al voinței. „Ideea simfoniei este : prin întuneric către lumină, lupta grea cu soarta și rezultatul victorios" — spunea A. N. Serov căutînd să caracterizeze lapidar conținutul simfoniei în do minor. Or, avem aici mai mult decît vagi dispoziții afective, ne aflăm în fața unei înțelegeri eroice a vieții pe care orice examen tematic și lipsit de prejudecăți al partiturii beethoveniene o poate confirma. Muzica se adresează într-adevăr emotivității ascultătorului, dar nu numai acesteia ; de îndată ce părăsim postura de ascultător contemplativ și pășim pe o treaptă superioară a cunoașterii muzicii, treaptă ce presupune și pătrunderea intelectuală a conținutului acestei arte, muzica ne dezvăluie semnificații mult mai bogate, mai complexe. Iată de ce Hegel dovedea o înțelegere unilaterală a muzicii cînd spunea : „imperiul sunetelor are, se înțelege, legătură cu sufletul, el se găsește în armonie cu mișcările spirituale ale acestuia din urmă, dar lucrurile nu merg mai departe de sentimentul unei foarte puțin clare simpatii".

„Teoria emoțiilor fără sens", a afectelor nedefinite, avea însă și altă fisură : punînd un accent exclusiv pe latura emoțională a expresiei muzicale, partizanii acestei teorii lăsau adesea în umbră relativa autonomie pe care o au elementele construcției muzicale și în virtutea căreia s-au putut forma tipurile stabile de forme muzicale, legile fundamentale ale gîndirii armonice etc. Mulți adversari ai teoriei afectiviste s-au servit de această slăbiciune pentru a dovedi totala netemeinicie a teoriei. Muzica exprimă sentimente ? Este o iluzie, o prejudecată colectivă, spuneau ei. Numai noțiunea poate defini conținutul unui sentiment iar limbajul muzicii este tot ce poate fi mai opus noțiunii — intelectuală și precisă prin însăși esența ei. Opusă noțiunii, muzica nu va putea deci exprima idei și nu va putea exprima nici sentimentele pe care ideile le generează în oameni. Înlănțuirile de sunete muzicale sînt plăsmuiri pur sonore, care trăiesc prin valoarea lor pur auditivă. Pe o asemenea temelie estetică și-a edificat Hanslick renumita sa negare a oricărui conținut uman în muzică, el nerecunoscînd acestei arte decît un conținut sonor. Acestei negări i-a consacrat el cartea „Frumosul muzical" devenită de la jumătatea secolului trecut evanghelia tuturor formaliștilor muzicali. Spun „evanghelie" deoarece toți cei care după Hanslick au încercat să prezinte muzica drept o artă lipsită de contingențe cu realitatea, n-au făcut altceva decît să repete afirmațiile și argumentele savantului vienez care dezvoltase acest punct de vedere pînă la ultimele consecințe posibile. „Dacă muzica... nu poate exprima idei pentru că este un limbaj nedefinit, nu este atunci incontestabil că ea este incapabilă de asemenea să exprime sentimente definite, dat fiind că acest caracter de determinare al sentimentelor rezidă tocmai într-un principiu intelectual ?" — Astfel pune problema Hanslick. După 100 de ani Stravinski reia, fără variație, același motiv în „Cronica vieții mele" : „Consider muzica, prin esență, incapabilă să exprime ceva : un sentiment, o atitudine, o stare psihologică, un fenomen al na-

Ascultind Appassionata

(Tablou de N. Jukov)

„Nu cunosc ceva mai puternic decît „Appassionata"; aş asculta-o în fiecare zi. O muzică uimitoare, supraomenească. Întotdeauna mă gîndesc cu mîndrie poate naivă: iată ce minuni pot face oamenii"!

turii etc. ; expresia n-a fost niciodată proprietatea imanentă a muzicii". Stravinski-teoreticianul, după cît se vede, nu strălucește prin nici un plus de originalitate față de predecesorul său.

Definind muzica drept o artă a formelor sonore în mișcare, „hanslickianiștii" au pus într-adevăr în lumină ceea ce la „afectiviști" intrase cu totul în umbră — latura constructiv formală a muzicii. Dar fîșia de lumină pe care o proiectau ei se dovedea și mai îngustă ; întunericul în care voit lăsau latura expresivă a muzicii îi punea în situația de a nu putea răspunde unor întrebări elementare ce se nășteau în capetele celor nedumeriți de purismul acestei concepții :

dacă oamenii reacționează emoțional la contactul cu muzica, nu înseamnă că însăși cauza care a produs acest efect, adică opera muzicală, conține elemente emoționale ? De unde altminteri ar apare asemenea reacții ?

de ce în mintea oamenilor se nasc tot felul de asociații — fie ele mai intelectualizate, fie dimpotrivă mai plastice — în legătură cu muzica pe care o ascultă ? din nimic ele nu pot să țîșnească ; nu înseamnă oare că a existat o bază obiectivă pentru producerea lor ?

cum se explică faptul că muzica îi face pe oameni să reacționeze în feluri diferite, creîndu-le fie o dispoziție întunecată, fie una luminoasă, fie o stare de avînt spiritual, fie una de depresiune ?

dacă muzica ar fi constant inexpresivă, aceste variații psihologice ar trebui să nu se producă ;

ce determină pe atîția compozitori să-și lege muzica de titluri sau texte literare, de figuri istorice dacă nu convingerea că muzica va întruchipa, cu mijloacele sale, imagini luate din viață ?

Acestor întrebări adepții purismului muzical nu le-au putut găsi o explicație. Căci a arunca — așa cum a făcut Hanslick — reacție emoțională în domeniul fenomenelor patologice, declarînd deci implicit pe toți ascultătorii de muzică bolnavi mintali — acesta este un argument cu totul neconvingător.

Pe parcursul istoriei muzicii afectivismul și formalismul și-au spus un cuvînt de cele mai multe ori hotărîtor în tratarea diferitelor probleme ale esteticii muzicale. Privind însă muzica din perspectiva acestor concepții, problema conținutului filozofic al acestei arte nu numai că nu-și poate căpăta tratarea corespunzătoare, dar nici măcar nu poate fi abordată. De aici extrema puținătate a referirilor sistematice și dezvoltate la problema expresivității filozofice a muzicii. Unele aluzii fac, tangențial, în analizele lor muzicologi germani ca Riemann, Bekker sau Schering. O încercare evidentă de a lega muzica de marile curente de idei afirmă muzicologia franceză prin analiza făcută de Romain Rolland simfoniei beethoveniene precum și în numeroasele digresiuni filozofico-estetice ale romanului său „Jean Cristophe". Deosebit de accentuată apare această tendință în muzicologia rusă, unde un Serov sau un Asafiev dezvăluie consecvent în analizele lor muzicale înalte semnificații intelectuale ; în special la acesta din urmă ideea expresivității filozofice a muzicii revine cu insistență de-a lungul examenului la care el supune caracterul procesual al formei muzicale. După cîte ne sînt cunoscute, în afara acestor referiri cu caracter mai degrabă episodic decît sistematic, problema conținutului filozofic al muzicii nu a căpătat o elaborare de sine stătătoare. Numeroasele studii răsunător intitulate „Filozofia muzicii" sau asemănător ca cele ale lui Beauquier (1866), Lalo (1908), Pole (1924) și altele sînt în majoritatea covîrșitoare a cazurilor încercări de caracterizare a elementelor muzicii fie din perspectiva afectivismului, fie din acea a formalismului ; noțiunea de „filozofie" nu se referă cîtuși de puțin la conținutul filozofic al muzicii ci indică doar intenția autorului de a cuprinde toate elementele acestei arte într-o explicație unitară. Două cărți nu de mult apărute la New York m-au făcut — prin titlurile lor — să sper că voi găsi în ele răspunsul problemei : „Filozoful și muzicianul" de Portnoy și „Cum exprimă muzica idei" de Finkelstein. Dar vai, nici una nu depășea stadiul empiric de cercetare a problemei : prima conține o trecere în revistă a tuturor sistemelor estetice referitoare la esența, originea și funcția muzicii ; cealaltă se mărginește să parcurgă principalele etape ale istoriei muzicii punînd în lumină legătura operelor muzicale cu viața epocii în care au apărut. Despre generalizări privitoare la conținutul filozofic al muzicii, nici vorbă. Ne aflăm așadar în fața unui teren relativ virgin pentru muzicologie. Defrișarea lui sistematică este încă o problemă de viitor. Dacă principala piedică în cercetarea expresivității filozofice a muzicii a constituit-o atotputernicia concepțiilor afectivistă și formalistă asupra conținutului acestei arte, rezultă că în cercetarea noastră, trebuie să pornim de la o altă rezolvare a eternei întrebări : „Ce exprimă muzica ?" O asemenea rezolvare ne vom strădui să schițăm în cele ce urmează. Ea va rezulta din analiza a ceea ce este comun celor două concepții.

II. *Două teorii — o singură bază*

Teoria afectivistă și cea formalistă asupra conținutului muzicii par desigur a fi diametral opuse. În fond ele sînt mai înrudite decît credem. Și una și cealaltă absolutizează una din laturile gîndirii muzicale — caracterul emoțional în primul caz, structura sonoră în celălalt caz — ceea ce dă o imagine deformată a procesului real. Lenin arăta în fragmentul „În jurul problemei dialecticii" că dezvoltarea unilaterală, exagerată a uneia din trăsăturile sau laturile cunoașterii într-un absolut rupt de materie, de natură, duce la idealism și chiar la clericalism. Este incontestabil că acestor tendințe filozofice îi aparțin atît afectivismul care reduce muzica la emoții oarbe cît și formalismul care transformă muzica într-o construcție pur sonoră : amîndouă taie firele de comunicare între această artă și viața în care omul trăiește, cunoaște și acționează. Iar pînă la clericalism nu mai este într-adevăr decît un pas. Un savant de erudiția și rigoarea lui

Hanslick nu șovăia să conchidă — summa summarum ! — în ampla cercetare pe care o făcea asupra frumosului muzical că muzica este „o scînteie a focului divin". Pentru o minte înaripată această definiție a muzicii sună desigur ca o reușită imagine poetică, dar, din punctul de vedere al cunoașterii științifice, valoarea ei este nulă.

Mai departe. Și o concepție și cealaltă izvorăsc dintr-o neîncredere în posibilitățile muzicii de a se ridica la înalte generalizări filozofice, de a acționa asupra conștiinței oamenilor, de a lua parte activă în lupta socială. A mîngîia plăcut auzul, a stimula afecte oarbe — iată menirea conferită muzicii de reprezentanții acestor concepții. Dacă așa stau lucrurile, cum a fost posibil ca Beethoven să caracterizeze muzica drept „o revelație mai înaltă decît înțelepciunea și filozofia" ? Cum a fost posibil ca Schumann să vadă în delicatele mazurci ale lui Chopin „tunuri ascunse în flori", înțelegînd prin aceasta marea lor însemnătate patriotic-revoluționară ? Cum a fost posibil ca Musorgski să-și definească muzica pe care o scrie ca „un mijloc de a sta de vorbă cu oamenii" ? Cum a fost posibil ca, mărturisindu-și crezul creator, Bartók să declare că unicul țel al muzicii sale este de a face ca popoarele să se apropie între ele ? Oricîtă stimă am avea pentru cercetarea teoretică, nu putem totuși ignora punctul de vedere al celor ce reprezintă practica creatoare. Or, majoritatea compozitorilor s-au situat aproape întotdeauna pe poziția recunoașterii spontane a originii și eficienței sociale a artei muzicale. Poziția lor exprimată, e drept, adesea naiv a fost de cele mai multe ori desconsiderată de reprezentanții esteticii muzicale.

Comună, însfîrșit, reprezentanților celor două curente, este fetișizarea specificului muzical. Ei încetează a vedea ceea ce leagă muzica de celelalte arte și desprinzînd-o de acestea o izolează într-un imperiu îngrădit de un zid chinezesc. Muzica nu are nici un punct de contingență cu celelalte arte, ea nu se va supune deci legilor generale ale artei ci unei legislații izvorîte din specificul său. Iar drept specific, teoreticieni ca cei de mai sus amintiți ne prezintă totala lipsă de asemănare a muzicii cu realitatea înconjurătoare. Scriabin, deși posedat de demonul unei fantezii ce tindea spre ireal, stătea în această problemă pe o poziție infinit mai realistă decît cei mai erudiți muzicologi. El considera nu numai că artele, inclusiv muzica, sînt profund înrudite între ele, dar că toate au luat naștere dintr-o rădăcină comună, ceea ce nu este prea departe de adevăr, dacă ne gîndim că în antichitate muzica, poezia, dansul făceau un tot organic, indisolubil din care de-abia apoi s-au desprins arte de sine stătătoare ; visul lui Scriabin era de aceea reînmănunchierea artelor printr-o intimă colaborare a acestora. Din această colaborare avea să rezulte Arta căreia Scriabin îi atribuia o colosală misiune etică. Nu ne interesează aici aspectul idealist al concepției lui Scriabin care vedea posibilă existența unei arte în general, independentă de manifestările ei particulare, ci nevoia lăuntrică a compozitorului de a sta în rînd alături de ceilalți creatori, de a fraterniza cît mai strîns cu ei iar nu de a se detașa în chip orgolios. Și aceasta a fost poziția pe care s-au situat aproape fără excepție toți marii compozitori. Ei au apelat la literatură, la plastică, la teatru convinși că prin îmbinarea cu acestea, posibilitățile expresive ale muzicii vor fi și mai strălucit puse în lumină. Nu întîmplător s-a năpustit cu atîta furie Hanslick asupra contemporanilor săi Liszt și Wagner care năzuiau spre o sinteză a muzicii cu literatura, pe baza esenței poetice comune. Această sinteză era privită de Hanslick drept un hibrid deoarece imaterialitatea dumnezeească a muzicii („scînteie din focul divin") n-are nimic de-a face cu imaginile pămîntene ale celorlalte arte.

III. *Problema conținutului filozofic al muzicii în lumina teoriei reflectării realității*

Destinul muzicii nu poate fi într-adevăr izolat de destinul celorlalte arte surori. Ca și ele, muzica a izvorît din aceeași necesitate a omului de a transfigura cu ajutorul fanteziei elementele pe care i le impunea realitatea înconjurătoare și de a ajuta astfel celorlalți să vadă mai clar, mai adînc această realitate. Privită ca orice formă a conștiinței sociale, în lumina teoriei marxist-leniniste a reflectării, arta muzicală ne apare în esența sa ca un produs al acțiunii realității asupra conștiinței compozitorului. Intreaga creație a acestuia este o reacție la impresiile, apelurile, impulsurile vieții. Din punct de vedere al genezei sale, muzica nu se deosebește cu nimic de nici o artă. Ca toate celelalte arte, ea reflectă realitatea așa cum se răsfrînge ea în gîndirea compozitorului. Ca toate celelalte arte, din realitate își soarbe și muzica seva, forța sa.

Teoria materialist-dialectică a reflectării sintetizează și ridică pe o treaptă superioară concepțiile realiste pe care unii teoreticieni le-au formulat, mai mult sau mai puțin consecvent în istoria muzicii în legătură cu conținutul propriu acestei arte. Punctul de vedere că *întreaga viață* se oglindește în muzică și că tot ce exprimă aceasta poartă pecetea întregii realități în care trăiește compozitorul — acest punct de vedere afirmat de un Combarieu, un R. Rolland și alții a fost cu o deosebită pregnanță formulat de marele muzicolog clasic rus A. N. Serov : „Muzica este limba nemijlocită a sufletului... însă sufletul în sfera afectelor lui, este impresionat într-o măsură mai mare sau mai mică de tot ce se petrece cu omul în microcosmosul său, adică în sine însuși, în „eul" său, precum și în natură și în lumea exterioară. Așadar, în muzică se poate reflecta întreaga viață omenească în măsura în care ea „emoționează" sufletul prin sentimente de tristețe, de jale sau de bucurie cu toate nuanțele nesfîrșite ale acestor sentimente. Starea sufletească poate fi provocată de orice pe lume : de evenimente contemporane, de fapte istorice, de întîmplări diferite din viața particulară, de poem, o dramă, un roman, un tablou, natură etc. Deci sfera adevărată a limbajului muzical este tot atît de nelimitată ca și sfera celorlalte arte, atîta timp cît muzica rămîne reflectarea stărilor sufletești".

Dar d-ta vrei să asimilezi muzica celorlalte arte, s-o despersonalizezi ? De ce îi uiți specificul ? vor întreba poate unii. Doar toate artele iau din viață ceea ce a impresionat sufletul creatorului ! Acestora le răspundem că problema specificului intră în discuție doar din clipa cînd începem a vorbi despre felul în care această realitate care acționează asupra compozitorului ca asupra oricărui alt creator, este transformată de fantezia muzicală în imagini muzicale. Produsul fanteziei compozitorului se deosebește într-adevăr frapant de creația poetului sau a pictorului : discursul muzical n-are nimic din precizia sau evidența cu care poezia sau pictura ne vorbesc despre lumea înconjurătoare, el apare ca un limbaj imaterial. Aceasta i-a și făcut pe mulți teoreticieni să afirme originea transcendentă a muzicii, totala ei lipsă de legătură cu realitatea. Prin realitate însă aceștia înțeleg realitatea fenomenelor de care ne izbim zilnic, pe care le putem percepe senzorial. În treacăt fie spus, chiar și pe acestea muzica le sugerează adesea, mai ales atunci cînd acestea sînt însoțite de efecte sonore : de cîte ori nu ni se întîmplă să sezisăm în muzică ecourile unei bătălii, mișcarea valurilor mării, adunarea unei mulțimi, dezlănțuirea furtunii ș.a. Muzica totuși nu poate reda fenomenele lumii înconjurătoare — chiar în cadrul genului descriptiv — cu pregnanța care este atît de proprie literaturii sau plasticii. În aceasta constă slăbiciunea ei dar totodată și puterea ei căci, neadecvată redării fenomenelor particulare, muzica posedă în schimb capacitatea de a oglindi viața într-un mod mai generalizat, sub aspectul esențelor ce se ascund în spatele fenomenelor acesteia. Pe primul plan al discursului muzical se află raporturile, tendințele cele mai generale, adică fundamentale ale existenței. Pe acestea literatura sau plastica doar le sugerează prin intermediul imaginilor din viața înconjurătoare ; noi venim în contact direct cu aceste imagini iar esențele le sezisăm indirect printr-un proces de mediație intelectuală. În cadrul muzicii lucrurile se întîmplă invers : imaginile din viață ne sînt sugerate indirect iar în contac direct intrăm cu însăși dialectica lăuntrică a vieții care stă totodată la baza logicii după care se desfășoară gîndirea muzicală. Această dialectică lăuntrică a fenomenelor realității care ni se dezvăluie în viața de toate zilele doar după un examen anevoios și pe care foarte adesea nici n-o vedem, este dezvăluită de muzică în chipul cel mai nud, cel mai nemijlocit. Să ne explicăm.

IV. *Muzica și dialectica lăuntrică a vieții*

Dacă am căuta să analizăm în ce constă esența limbajului muzical, am găsi la baza acestuia o continuă acumulare de tensiuni care tind să se rezolve, aceste tensiuni rezultînd din ciocnirea unor elemente antagonice în structura melodiei sau armoniei, în planul compozițional etc. Din această ciocnire a contrariilor izvorăște caracterul de mișcare vie pe care îl are discursul muzical, desfășurarea acestuia asociindu-se în mintea noastră cu o acțiune îndreptată spre un anumit țel. Această dialectică a vorbirii muzicale o sublinia Enescu atunci cînd spunea în „memoriile sale" că „muzica nu este o stare ci o acțiune adică un ansamblu de fraze care exprimă idei și de mișcări care poartă aceste idei în cutare sau cutare direcție". Dar în ce constă esența existenței însăși dacă nu tocmai în această neîntreruptă mișcare mînată înainte de contradicțiile interne ce-și cer rezolvarea ? Nu vom spune desigur că muzica exprimă devenirea cosmică ; dar reflectînd procesualitatea vieții noastre sufletești ea reflectă implicit acele legi generale ale existenței cărora li se supun și trăirile noastre. Posibilitatea de a înfățișa dinamismul existenței ca și izvorul acesteia prin ciocnirea contrariilor, muzica n-o poseda acum patru secole decît într-o infimă măsură. Pe atunci muzica nu era atît o acțiune cît o stare. Întreaga dezvoltare ulterioară a acestei arte s-a produs tocmai în sensul cuceririi acelor mijloace expresive care să-i permită a pătrunde în însuși miezul existenței și a-l reda în sunete muzicale. Această capacitate dialectică mereu crescîndă a muzicii s-a afirmat nu ca ilustrare a unui principiu filozofic, abstract — acela al unității și luptei contrariilor. Ea oglindește esența realității în felul său, adică sub aspectul ciocnirii unor forțe psihice și fără precizia cu care o formulează logica, căci numai noțiunea, care stă la baza gîndirii abstracte, permite formularea precisă și consecventă a acestei legi. Am putea spune că muzica redă prelungirile emoționale ale forțelor care se ciocnesc, ea ne dă posibilitatea să intuim atmosfera în care se desfășoară procesul de ciocnire a contrariilor — atmosferă de încordare spirituală și de luptă și frămîntare, și din punctul acesta de vedere este mai apropiată de viața reală decît abstracțiunea filozofică. Dar numai logicei îi este dat să ajungă la înțelegerea precisă și științifică a esenței contradictorii a vieții. Ea folosește ca instrument de lucru noțiunea care rămîne cel mai puternic mijloc de cunoaștere al spiritului uman. Cuceririle sale permit și înțelegerea mai profundă, dintr-o perspectivă mai înaltă, filozofică a principiilor gîndirii muzicale.

Nu numai că prin această lege fundamentală a sa — ciocnirea contrariilor ca izvor al mișcării — care este totodată și lege fundamentală a vieții, oglindește limbajul muzical dialectica interioară a realității. Toate principiile pe care se bazează ceea ce numim „logică muzicală" — adică totalitatea normelor după care se desfășoară gîndirea compozitorului — își trag obîrșia din raporturile existente între fenomenele lumii materiale ; aceste raporturi se reflectă în gîndirea muzicală prin ceea ce au ele mai esențial și prezidează la orînduirea logică a ideilor compozitorului. Fenomenele vieții — și în mod deosebit ale celei sufletești, pe care muzica le oglindește nemijlocit — pot să se producă simultan sau succesiv, să se suprapună sau să alterneze, să se repete în forme identice sau variate, să apară și să dispară, să crească sau să descrească, să-și accelereze tempo-ul în care se produc sau dimpotrivă să și-l rărească. Dar tocmai asemenea relații sau tendințe ale fenomenelor stau la baza organizării materialului muzical de către compozitor. Așa cum logica rațională oglindește nu principii apriorice,

înăscute spiritului, ci relații ale realității obiective, tot astfel logica muzicală este un reflex al celor mai generale raporturi existente între fenomenele vieții. Logica rațională posedă însă un neajuns asupra căruia V. I. Lenin atrăgea atenția în Conspectul prelegerilor lui Hegel despre istoria filozofiei : „Noi nu putem reprezenta, exprima, măsura și înfățișa mișcarea fără să nu întrerupem continuitatea, fără să nu simplificăm, să luăm grosso modo, să fragmentăm și să mortificăm ceea ce este viu. Prezentarea mișcării de către gîndire este întotdeauna o simplificare, o mortificare și nu numai de către gîndire, ci și de către senzații și nu numai a mișcării, ci și a oricărui concept". Gîndirea muzicală izbutește să evite această fragmentare și mortificare a mișcării reale, cu a cărei curgere vie ea ne pune în contact nemijlocit. Desfășurarea dialectică a existenței pe care o supunem atît de des acțiunii procustiene a raționamentelor, ni se dezvăluie prin muzică în toată esențialitatea ei, ceea ce nu trebuie să ne facă a-i atribui muzicii puteri supranoționale de dezvăluire a esenței lucrurilor, a proclama superioritatea cunoașterii muzicale asupra celei logice. Nu, este vorba numai de faptul că muzica, prin capacitatea sa de a înfățișa nefragmentat curgerea vie și continuă a proceselor psihice, completează posibilitățile de pătrundere psihologică ale noțiunii. Totul se petrece însă într-un imperiu al vagului și indeterminatului. Lipsită de precizia noțiunii, muzica nu poate indica esența proceselor cu exactitatea proprie conceptului logic. Ea ne permite să întrezărim această esență prin aburii mai mult sau mai puțin transparenți ai vibrației afective.

Capacitatea muzicii de a reda raporturile esențiale ale lumii obiective nu are nimic comun cu felul în care idealismul înțelege caracterul generalizator al acestei arte. Și Schopenhauer care dintre toți filozofii, alături de Hegel, s-a ocupat în modul cel mai serios și mai competent de problemele muzicii, spunea : „Muzica nu exprimă decît chintesența vieții și a împrejurărilor sale iar nu aceste împrejurări înseși". Ceea ce pare cît se poate de adevărat. „Muzica este deci un limbaj general în cel mai înalt grad" — precizează în continuare Schopenhauer. Ceea ce corespunde de asemenea realității. Dar cînd se pune problema definirii acestei „chintesențe" a vieții pe care o exprimă muzica, estetica schopenhaueriană ne pune dintr-o dată în fața unei înțelegeri cu totul mistice a lucrurilor. Chintesența existenței — în concepția lui Schopenhauer voința universală — ființează transcendent, independent de fenomene și mai presus de ele. Această voință transcendentă este întruchipată în mod nemijlocit de muzică ; datorită acesteia din urmă venim deci în contact cu însuși lucrul în sine a cărui palidă copie o constituie lumea fenomenelor. Din acest punct de vedere muzica stă mai presus de lumea accesibilă simțurilor noastre, este echivalentă cu însăși esența spirituală a acesteia. Concluzia care se impune lui Schopenhauer : „Dacă spunem despre lume că este întruchiparea voinței, am putea spune la fel de bine despre ea că este întruchiparea muzicii". În ce constă eroarea idealismului ? În aceea că el rupe esența de fenomen, generalul de particular și le atribuie o existență de sine stătătoare. Această dedublare a realității poate fi susținută doar cu argumente mistice, necontrolate de gîndirea științifică. Materialismul dialectic dă o explicație cu adevărat convingătoare și realistă a raportului dintre aceste categorii. „Natura — spune Lenin — este și concretă și abstractă, și fenomen și esență, și moment și raport". Fenomenul și esența sa există amîndouă în realitatea în care trăim, ele se condiționează reciproc, nu pot exista unul fără cealaltă. Esența nu se manifestă decît prin intermediul fenomenelor iar fenomenele există doar în legătură cu ceea ce duce spre o anumită esență. Oglindind cu o pregnanță deosebită, proprie numai ei, esențele lumii fenomenale, muzica nu se situează așa dar în cine știe ce olimp transcendent ci pur și simplu dă o imagine a realității mai generalizată decît o fac celelalte arte. În schimb, mult mai slab decît acestea ea poate sugera aspectele concrete ale realității care ne înconjoară.

Iată-ne ajunși la punctul cînd putem formula primele indicații asupra capacității de expresie filozofică pe care o cuprinde imaginea muzicală. Intr-un mod asemănător filozofiei, dar neizvorînd din claritatea rațională a acesteia, logica muzicală poate să ajungă la redarea nemijlocită a celor mai profunde și esențiale raporturi ale realității. Gradul de generalitate la care muzica se poate ridica în exprimarea legității lăuntrice a existenței este mai înalt decît cel atins de literatură sau plastică în care generalizarea, oricît de cuprinzătoare ar fi ea, este totuși limitată de necesitatea similitudinii cu lumea concret-senzorială. Netrebuind să facă față unei asemenea obligații, imaginea muzicală nu cunoaște nici limitarea sau mai bine zis stricta determinare proprie imaginii literare sau plastice. Generalizarea la care se ridică ea corespunde, pe planul perceperii emoționale a lumii, generalizării universal cuprinzătoare la care se ridică abstracția filozofică.

V. *Muzica și „credo"-ul filozofic al compozitorului.*

Capacitatea muzicii de a oglindi dialectica proceselor și raporturilor existenței se transformă în fapt artistic, numai în legătură cu concepția de viață căreia îi dă expresie compozitorul și care prefăcînd virtualitatea dialectică a limbajului muzical în realitate artistică, o transfigurează, o orientează, îi dă sens concret. Această concepție despre viață determină în ultimă instanță gradul de profunzime și adevăr al imaginii muzicale ; ea poate îngusta, denatura această virtualitate dialectică a limbajului sau dimpotrivă îi poate crea cîmp larg de manifestare, cu alte cuvinte de reflectare a esenței existenței. Nu oare asemănător stau lucrurile și în filozofie ? Elemente importante de gîndire dialectică au existat și la Kant, și la Fichte, și la Schelling și mai ales la Hegel care au sezisat caracterul contradictoriu al proceselor realității, dar concepția idealistă despre lume, și, în unele cazuri, reacționarismul lor politic au orientat metoda lor dialectică într-o direcție greșită, au întors-o, cum spune Engels, cu capul în jos. Materialismul dialectic pune

în sfîrșit gîndirea dialectică cu picioarele pe pămînt, o așază pe însăși temelia de unde a izvorît și dă astfel posibilitate minții omenești de-a face din principiile dialecticii un instrument de tot mai adîncă pătrundere în esența realității obiective.

Posibilitățile muzicii de a reda dezvoltarea, cioc-nirea, succesiunea, legătura internă etc. a fenome-nelor sînt așadar trecute prin filtrul concepției despre lume, cu alte cuvinte, al credo-ului filozofic pe care-l are de comunicat compozitorul. În ce constă acest credo ?

Credo-ul filozofic al compozitorului nu poate fi în mod principal sau direct legat de acele probleme care alcătuiesc obiectul ontologiei sau gnoseologiei. Răspunsul la aceste probleme nu poate fi dat decît cu instrumentul precis al noțiunii iar materialul muzicii are un caracter fundamental deosebit de acel al logicii: preciziei intelectuale a conceptului el îi opune vagul emoțional al sunetului muzical. Încărcat de substanța afectivă, limbajul muzical poate însă vorbi omului despre năzuințele acestuia spre fericire și bine, despre căile pe care el visează să ajungă la aceste țeluri, despre posibilitatea atingerii lor, cu alte cuvinte despre acele năzuințe care sînt legate nemijlocit de viața emoțională a omului și aparțin atitudinii etice față de realitatea acestuia. Totodată, urmărind ca prin îmbinarea armonioasă a elementelor să ajungă la crearea frumosului, compozitorul îmbogățește conținutul filozofic al muzicii cu o aspirație ce izvorăște din însuși specificul artei sale : „aspirația spre frumos a cărui înaltă armonie trebuie să reprezinte un ideal pentru conduita etică a omului. Intrepătrunderea intimă între etic și estetic este cea care dă conținutului filozofic al muzicii profilul său specific. Nu o interpretare ontologico-gnoseologică ci una etico-estetică a lumii trebuie să căutăm în operele muzicale cu conținut filozofic".

După cîte știm, nu s-a făcut o încercare de sintetizare teoretică a problematicei filozofice în jurul căreia a gravitat gîndirea muzicală, dar o trecere în revistă comparativă a marilor capodopere, de la muzica lui Bach la aceea a lui Șostakovici, dă posibilitate cercetătorului să desprindă trei întrebări fundamentale care au călăuzit căutările compozitorilor de a-și defini atitudinea față de viață :

1. Care trebuie să fie în conduita omului, raportul dintre rațiune și afectivitate și căreia din aceste forțe spirituale trebuie să-i aparțină rolul conducător ? Răspunsurile au variat în istoria muzicii de la cel mai arid raționalism la cel mai furtunos romantism.

2. Care trebuie să fie atitudinea conștiinței individuale față de colectivitatea umană ; trebuie tins spre o contopire sau spre o cît mai riguroasă delimitare a acestora ? Și la această întrebare compozitorii au formulat multiple răspunsuri, oscilînd între izolarea orgolioasă a individului și totala sa contopire cu sufletul colectivității.

3. Cum trebuie înțeleasă lupta omului : ca strădanie ce duce inevitabil spre mai bine, spre progres sau ca o inutilă agitație sortită, la fel de inevitabil, a fi înghițită de neant ? În fața acestei întrebări atitudinea compozitorilor a variat de-a lungul veacurilor de la cel mai impetuos optimism la cel mai dizolvant pesimism.

Muzica explică așadar viața nu din punct de vedere materialist sau idealist, dogmatic sau agnostic; interpretarea pe care ea o dă vieții poate fi apreciată ca raționalistă sau romantică, individualistă sau socială, optimistă sau pesimistă.

Precizînd problematica filozofică a muzicii, înțelegem totodată de ce nu se poate vorbi despre o incompatibilitate între conținutul filozofic și specificul emoțional al acestei arte ; încercările de a găsi o soluție filozofică privesc probleme cu puternic caracter afectiv. Iată de ce păcătuiau prin unilateralitate cei ce limitau conținutul muzicii la afecte. Muzica exprimă mișcări afective dar prin intermediul lor se transmite o întreagă atitudine față de viață. Emotivitatea, atît de intensă în muzică, este mai întotdeauna însoțită de o aureolă filozofică.

Tot ce am spus în legătură cu atitudinea față de viață a compozitorului se referă la lumea interioară, spirituală a acestuia, ale cărei frămîntări constituie obiectul creației muzicale. Acest conținut prin excelență lăuntric, spiritual al muzicii a furnizat idealiștilor pretext pentru o înțelegere subiectivistă a acestei arte al cărei izvor ei l-au identificat adesea cu subiectivitatea pură și arbitrară a creatorului. Muzica „expresie a eului" — în acest fel au înțeles muzica unii filozofi pe care baza subiectivă într-adevăr neobișnuit de puternică a muzicii i-a împiedicat să mai vadă legăturile, mai greu perceptibile decît în cazul celorlalte arte, dar totuși statornice, dintre muzică și realitate. Hegel a dat o formulare clasică interpretării subiectiviste a muzicii, el însuși numărîndu-se printre adepții acestei poziții : „expresiei muzicale îi este proprie... numai viața lăuntrică cu desăvîrșire lipsită de obiect, subiectivitatea abstractă ca atare. Aceasta din urmă este Eul nostru cu desăvîrșire gol, Eul însuși fără nici un alt conținut".

Cu o asemenea înțelegere a muzicii nu se poate cădea de acord. Puternicul caracter spiritual pe care-l are expresia muzicală nu are nimic comun cu înțelegerea subiectivistă a acestei arte. Compozitorul nu se exprimă numai prin sine. Exprimînd ceea ce-l frămîntă, el generalizează felul de a simți și gîndi al unei întregi categorii de oameni. Și cu cît înzestrarea artistică a compozitorului e mai mare cu atît este mai larg cercul acelor oameni ale căror gînduri și sentimente el le generalizează. Dacă muzica n-ar avea o asemenea bază spirituală obiectivă existentă în societate, n-ar fi posibil ca oamenii să se entuziasmeze în mod deosebit pentru anumite opere, iar unele dintre acestea să atragă simpatia și interesul omenirii întregi, timp de secole. Înseamnă că oamenii au găsit în mesajul cutărui sau cutărui compozitor ceva din ceea ce frămîntă propriul lor suflet.

Cum s-ar explica apoi faptul că atitudinea față de viața exprimată în muzica lor de marii compozitori este întotdeauna în consonanță cu tendințele spirituale ale epocilor în care au trăit aceștia ? Orice studiu paralel al dezvoltării muzicii și al evolu-

ţiei societăţii ne demonstrează o permanentă înrîurire a acesteia din urmă asupra celeilalte. Ba mai mult: cel mai sus s-au ridicat pe culmile artei acei compozitori care au izbutit să pătrundă mai adînc în frămîntările contemporanilor lor. Muzica lui Beethoven, a lui Liszt, a lui Mahler, a lui Schönberg generalizează căutări, aspiraţii care caracterizau cercuri sociale ale vremii lor. Compozitorul nu filozofează în general, de dragul speculaţiei, ca dealtminteri orice autentic gînditor. El caută să răspundă acelor probleme de conştiinţă care plutesc în atmosfera epocii sale.

Iată aşadar baza obiectivă, materială a conţinutului subiectiv, spiritual căruia îi dă expresie cu maximum de evidenţă arta muzicală. Această bază obiectivă, materială nu este atît de evidentă ca în literatură sau plastică, unde legătura cu realitatea înconjurătoare sare oricui în ochi, dar există mereu în subtextul sunetelor muzicale. Faptul că acest subtext este mai greu de sezisat, sezisarea lui implică un examen aprofundat, mai puţin accesibil profanilor, nu justifică ignorarea lui de către idealişti.

Urmărind încercarea noastră de a demonstra înrudirea muzicii cu filozofia pe baza atitudinii faţă de viaţa exprimată de compozitor, unor cititori li s-ar putea naşte întrebări ca acestea: oare nu exprimă şi celelalte arte o atitudine faţă de viaţă? N-au şi ele deci aceeaşi contingenţă cu filozofia, pe care o are muzica? Nu, nici o artă nu vine în atingere cu filozofia în aceeaşi măsură în care acest lucru se întîmplă cu muzica. Problematica etico-estetică din care izvorăşte credo-ul filozofic al compozitorului trăieşte în muzică într-o formă atît de generalizată încît ea face ca dintre toate artele capabile să poarte un conţinut filozofic, muzica să se apropie cel mai mult de filozofie, la rîndul ei expresie a celor mai generale principii de explicare a vieţii. Tocmai în această maximă esenţializare a vieţii conştiinţei omeneşti constă particularitatea expresiei muzicale în raport cu imaginea plastică sau literară a căror generalizare, la orice înălţime s-ar ridica, este întotdeauna limitată de cadrul foarte concret în care trebuie să se producă. De altfel, fără o pregnantă concretizare, aceste arte nici n-ar putea exista. Nu putem concepe ca o pictură sau un roman să nu poarte titlu, să se numească pur şi simplu „pictură" sau „roman". Necesitatea concretizării ideii esenţiale a operei plastice sau literare este o condiţie de bază a pătrunderii lor în public. În muzică însă lucrurile nu stau la fel. În acest domeniu ni se pare cît se poate de firesc ca o compoziţie să fie botezată cu denumirea cea mai generală cu putinţă: „simfonie", „cvartet" etc. Dimpotrivă, încercarea compozitorului de a lega în mod amănunţit muzica sa de cutare sau cutare aspecte ale realităţii nu trezeşte decît un foarte slab interes al ascultătorilor, îndeosebi cînd aceştia se găsesc într-un stadiu mai evoluat al înţelegerii muzicii. Poemul simfonic al lui Richard Strauss „Till Eulenspiegel" este una din lucrările care se bucură de cea mai mare popularitate în rîndurile maselor, dar cîţi ar putea spune în ce loc al muzicii se petrec deghizarea lui Till în preot, discuţia lui batjocoritoare cu tribunalul şi alte asemenea aventuri care figurează în programul literar ce însoţeşte această compoziţie? Publicul trece peste ele nu din comoditate ci datorită faptului că el are intuiţia justă a specificului generalizator al muzicii. Pe cît de nepotrivită cu specificul muzicii este o excesivă concretizare (subliniem: excesivă, deoarece făcută cu măsură, ea poate dimpotrivă să îmbogăţească conţinutul muzicii), pe atît de nepotrivită este cu specificul literaturii sau plasticii excesiva abstractizare (subliniem din nou: excesivă, deoarece estomparea amănuntelor concrete este un procedeu care măreşte adesea sugestivitatea imaginii artistice). Dezinteresul total al publicului faţă de pictura abstracţionistă care renunţă la orice legătură cu realitatea înconjurătoare în numele pretenţiei de a reda esenţele lucrurilor ilustrează elocvent acest adevăr.

Iată-ne ajunşi cu investigaţia într-un stadiu în care caracterizării iniţiale a expresivităţii filozofice a muzicii îi putem adăuga noi determinări.

Putem deocamdată considera că muzica dobîndeşte o expresivitate filozofică datorită următorilor factori:

1. Capacitatea logicii muzicale de a reda dialectica proceselor vieţii.

2. „Credo"-ul filozofic al compozitorului care tinde să dea o explicaţie etico-estetică a lumii şi totodată imprimă un sens concret acestei dialectici a logicii muzicale.

3. Gradul excepţional de generalizare la care este dusă exprimarea acestui conţinut filozofic şi care conferă imaginilor muzicale o generalitate comparabilă cu aceea a cugetării abstracte.

(va urma)

Unele probleme actuale ale muzicii de film

de TIBERIU OLAH

Filmul este arta milioanelor. El este un important mijloc de mobilizare şi educare a maselor şi din punct de vedere muzical.

Pentru ce ? Pentru că omul simplu sau pur şi simplu nemuzicianul înţelege de multe ori mai repede muzica cultă simfonică dacă este legată şi de imagini vizuale. Popularitatea operei şi a baletului faţă de muzica simfonică dovedeşte acest lucru. Iar în domeniul muzicii simfonice, muzica cu program este mai repede înţeleasă de marele public decît muzica neprogramatică.

Pe de altă parte, din punct de vedere al compozitorului, muzica de film dezvoltă gîndirea lui realistă — ea fiind legată de o imagine concretă. Cunoaştem multe cazuri cînd ne-muzicienii, simpli spectatori au dorit să reaudă muzica anumitor secvenţe cinematografice deosebit de impresionante, datorită tocmai acestei puteri emotive a muzicii.

Trebuie însă să accentuăm că muzica de film nu este un scop în sine. Ea e valabilă numai în măsura în care serveşte cadrul de ansamblu al filmului. Numai o muzică care respectă această condiţie esenţială poate fi numită bună pentru film.

În domeniul muzicii de film — ca şi în alte domenii — alături de maeştri consacraţi ca Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Theodor Rogalski, Zeno Vancea, Sabin Drăgoi, Ion Vasilescu şi alţii, au apărut o mulţime de nume noi de tineri compozitori ca : Theodor Grigoriu, Radu Paladi, Mircea Chiriac, Dumitru Capoianu, Cornel Trăilescu, Dumitru Bughici, Anatol Vieru şi alţii. Tinerii compozitori au dezvoltat cu succes cele mai bune tradiţii ale muzicii noastre aducînd în acelaşi timp un aport personal, preţios.

Dar muzica de film se scrie în strînsă legătură cu caietul de regie al filmului. Esenţial pentru reuşita muzicii de film este colaborarea strînsă cu regizorul şi deci subordonarea muzicii ideii de bază a filmului. În acest sens, filmele noastre de pînă acum suferă de o mare lacună. Regizorii noştri nu-şi fixează de la început intenţiile lor, sau le schimbă prea des pe parcursul filmării. Altfel trebuie compusă muzica de fond cînd sînt prevăzute zgomote, dialoguri sau alte elemente extramuzicale şi altfel trebuie compusă muzica cînd e vorba de ilustrarea pur muzicală a unei secvenţe — deci muzică şi imagine. Printre altele pot să dau un exemplu din experienţa mea la filmul „Luchian". Finalului conceput iniţial fără comentariu, ca o apoteoză muzicală — un crescendo în formă de passacaglie — ulterior i s-a adăugat un text care se aude în tot decursul secvenţei. E clar că la mixaj muzica s-a deformat, ea fiind mereu în mod nenatural estompată. În cazul susnumit greşeala menţionată a dus la lipsa unui final al filmului. Dacă e vorba de mixaj trebuie să spunem că la noi el se face în dauna muzicii. În producţia noastră de filme, problema suprapunerii muzicii cu dialogul nu a fost studiată şi adîncită pînă în prezent. Nu odată asemenea suprapuneri (lipsite de competenţă profesională) au scăzut simţitor nivelul artistic al filmului nesatisfăcînd nici publicul şi nici compozitorul.

Asemenea confuzie sonoră se simte şi în filmul „Pe muntele Retezat" cu muzica de Ion Dumitrescu, unde peste muzică la un moment dat se suprapune zgomotul cascadei — devenind de neperceput unde se termină zgomotul şi unde începe muzica. Nici regizorul nu a precizat de la început intenţia sa de a folosi muzică sau zgomot. Adesea, în filme chiar *expunerea temelor* este acoperită de vocea crainicului sau de dialoguri. La începutul filmului „Toamna în Deltă" — cu muzica de Paul Constantinescu — tema care sugerează foarte pregnant planul general este întreruptă inutil de crainic. Putem spune că nu există film romînesc care să nu păcătuiască prin aceasta ; exemple : „Theodor Aman", „Nicolae Grigorescu" etc. Trebuie deci să accentuăm că este necesar ca textul şi muzica să fie în prealabil organic legate prin munca de comun acord a compozitorului cu regizorul. Un exemplu clasic în acest sens îl constituie colaborarea lui Prokofiev cu Eisenstein, colaborare care a dus la marile succese ale cinematografiei sovietice ca „Alexandr Nevski" şi „Ivan cel Groaznic". În producţia noastră, un asemenea exemplu de conlucrare încununată cu succes poate fi considerat filmul „Scurtă istorie" cu regia lui Gopo şi muzica lui D. Capoianu, precum şi majoritatea secvenţelor filmelor „Toamna în Deltă" — muzica Paul Constantinescu, „Erupţia" — muzica lui Theodor Grigoriu şi „Ciulinii Bărăganului" — muzica lui Radu Paladi. Prin urmare, fiind vorba de filme mai recente, sînt perspective de îmbunătăţire.

Sînt convins de necesitatea căutărilor noi în domeniul mixajului artistic. Organizarea zgomotului — folosind toate resursele şi cuceririle tehnicii moderne inclusiv ale electronicii — poate să ducă la soluţii noi în domeniul cinematografiei (în primul rînd desenul animat), dar nu sînt excluse nici alte genuri scenice. O astfel de încercare nouă şi reuşită în cinematografia noastră este filmul „Şapte arte" de Gopo.

Acum, cîteva cuvinte despre *limbajul* muzicii de film. Unii consideră că restricţia cronometrului ar îngrădi fantezia creatoare. Aceasta este după părerea mea o teză greşită. O restricţie nu totdeauna dăunează artei. Şi atunci cînd scrie o fugă, o passacaglie, compozitorul trebuie să ţină seama de anumite principii. De cu totul alte legi va trebui să ţină seamă pentru a scrie muzica de film — şi odată aceste legi stăpînite, fantezia îşi va găsi drumul larg deschis. Muzica de film cere deci o *anu-*

mită gîndire : *să ştii să compui teme care avînd valoare artistică să intre în acelaşi timp în cadrul cronometrajului dat în primul rînd, (forme lipsite de repriză).* În ultimă instanţă deci muzica de film *cere o maximă conciziune* (expresivitate pe suprafeţe date) şi pregnanţă. În filmele noastre din ultimii ani sînt multe muzici reuşite abundînd în forme variate de exprimare a realităţii noastre. Vreau să relev muzica lui Theodor Grigoriu pentru filmul „Erupţia". Limbajul nou, adecvat filmului, este dezvoltat din modurile populare. Compozitorul a reuşit să redea o atmosferă plină de tensiune şi dramatism ajutînd foarte mult la înţelegerea desfăşurării acţiunii. Cele mai reuşite momente ale filmului rămîn acele imagini în care muzica apare în prim plan : începutul filmului sau momentul erupţiei. Trebuie remarcată aci şi concepţia regizorală care lasă spaţiu efectului muzical. Iată un exemplu foarte pregnant care dovedeşte că filmul inspirat din realitatea noastră implică forme noi şi originale.

Vorbind de forţa educativă a cinematografului, trebuie să relevăm însemnătatea acestuia în privinţa educării patriotice a maselor, a dezvoltării sentimentului de mîndrie faţă de realizările omului socialist, faţă de frumuseţile patriei. Deosebit de reuşite în acest domeniu sînt filmele : „Toamna în Deltă" — muzica de Paul Constantinescu, „Munţii Apuseni" — muzica de Marţian Negrea şi din filmele mai recente — „Munţii Retezatului" — muzica de Ion Dumitrescu. Limbajul muzical al acestor filme se caracterizează prin dezvoltarea creatoare a melosului popular.

Viaţa plină de suferinţe şi lupta celor asupriţi în vechea orînduire a fost plastic prezentată în filmele „Moara cu noroc" şi „Ciulinii Bărăganului". În „Moara cu noroc" Paul Constantinescu reuşeşte să creeze o muzică plină de tensiune şi de o puternică forţă dramatică iar Radu Paladi în „Ciulinii Bărăganului", prin mijloace simple dar de o înaltă ţinută artistică, ajunge la o expresie vie şi extrem de emoţionantă.

Trebuie să menţionăm muzica plină de umor sănătos a lui Mircea Chiriac la filmul „Două lozuri" şi să remarcăm şi ingeniozitatea cu care foloseşte temele de epocă pentru a caracteriza eroii lui Caragiale în „D-ale Carnavalului".

Un loc aparte în seria filmelor de desen animat îl ocupă „Scurta istorie" şi „7 arte" regizate de Gopo. Alături de realizarea foarte îndrăzneaţă şi originală a regizorului, muzica lui Dumitru Capoianu la acest film are un deosebit succes artistic prin inventivitatea şi prin urmărirea perfectă a secvenţelor filmului.

Un loc cu totul deosebit îl ocupă filmele „Desfăşurarea" şi „Nepoţii gornistului" cu muzica de Ion Dumitrescu. În aceste filme care redau pagini din lupta comuniştilor, întîlnim o muzică accesibilă, expresivă, cu intonaţii ale cîntecului revoluţionar muncitoresc şi ţărănesc. Este un exemplu care trebuie urmat. Avem încă puţine asemenea filme din lupta Partidului, iar experienţa compozitorului în contact cu *asemenea teme* îi dezvoltă fantezia şi caracterul realist al gîndirii muzicale.

După cum vedem, muzica de film are posibilităţi nelimitate de expresie nouă în cadrul metodei realismului socialist. Este cu atît mai grav că mai există compozitori care *nu acordă o atenţie cuvenită* muzicii de film, considerînd-o ca ceva secundar. Din păcate mai există şi regizori care acordă încredere unor compozitori lipsiţi de competenţă profesională, pentru că chipurile ar fi mai „docili".

Privitor la activitatea pe viitor, nouă compozitorilor ne revine sarcina de a aprofunda şi *problemele filmului muzical* ca gen. Trebuie să scriem opere, balete şi operete concepute special pentru film şi inspirate din actualitate.

Filmarea operelor clasice — din cauza convenţionalismului regiei teatrelor de operă transpuse pe film — nu au rezolvat problema. Deci nu operă spectacol, ci operă specială concepută pentru ecran. Filmul dă posibilităţi radicale de a lecui bolile vechi nevindecate pînă acum ale operei. Nu vrem să înlocuim spectacolul de operă ci vrem un gen nou şi acest gen nou se naşte numai dacă se va baza pe *realitatea nouă,* transpusă în film după legile cinematografului. D. Şostakovici spune că opera se va înnoi dacă va fi adusă mai aproape de film. Opera — genul muzical cel mai accesibil — unită cu cinematograful, arta cea mai accesibilă — va da naştere la o sinteză nouă a muzicii, a plasticii cinematografice (în care intră şi decorul natural) şi a artei actoriceşti. Evident că unele procedee ale cinematografiei — ca montajul, secvenţele — pot fi folosite nu numai în operă şi în muzica scenică dar şi în alte domenii ale muzicii.

Această sinteză poate da naştere la noi *forme muzicale.* Trebuie să remarc că nu e vorba de muzica ilustrativă de tip vechi, ci de o concepţie realistă izvorînd din acelaşi fond ca şi arta cinematografică. Sînt convins că experimentele şi căutările din acest domeniu, dacă vor fi inspirate din realitatea vie şi vor urmări creşterea măiestriei artistice în spiritul realismului socialist vor fi încununate de succes.

Ca ultim punct aş vrea să amintesc că criticii noştri de specialitate cinematografică neglijează complet problemele muzicii de film. Singura contribuţie pozitivă în acest domeniu a fost discuţia iniţiată de Uniunea Compozitorilor în cadrul cenaclelor sale precum şi unele articole din „Muzica". Iar în ceea ce-i priveşte pe cronicarii noştri cinematografici, probabil că *văd filmele înainte de mixaj.* În orice caz, numai aşa îmi pot explica lipsa totală a criticii muzicii de film din cronicile cinematografice. Este nevoie de critică. Dar în ea trebuie să găsim cît de cît claritate şi competinţă, nu aşa cum se prezintă lucrurile în puţinele cronici în care se pomeneşte în treacăt despre muzică, cu aprecieri subiective ca de pildă : „Mi-a plăcut — nu mi-a plăcut". Cred că muzicologii noştri au un cuvînt de spus şi în această privinţă. Este de datoria lor să se ocupe de problemele muzicii de film şi aceasta înaintea unor cronicari care nu manifestă interes pentru muzică. De la muzicologii noştri aşteptăm aprofundarea acestor probleme şi cuvîntul lor competent.

Liedul și tema contemporană

de ȘTEFAN NICULESCU

Reflectarea contemporaneității în lied își are aspectele ei specifice genului și deosebite de cele ale cantatei, oratoriului, cîntecului de masă. Faptul că un compozitor alege între a scrie un cîntec de masă, un lied sau un oratoriu pare să depindă în primul rînd de însușirile poetice ale textului pe care vrea să-l interpreteze muzical. Deși se pot ivi excepții, nu credem că una și aceeași poezie poate fi folosită în același timp pentru un cîntec de masă, un lied sau un oratoriu. Fiecare dintre aceste genuri muzicale își are caracteristicile lui bine definite, însă, ceea ce este important de subliniat, sferele lor nu se exclud ci se întrepătrund. Prin urmare în lied se vor întîlni atît caracterul social și mobilizator al cîntecului de masă cît și conflictul dramatic din oratoriu sau cantată, însă integrate proporțiilor și mesajului acestui gen muzical.

Liedul este o compoziție miniaturală extrem de concentrată, aparținînd sferei muzicii de cameră, în care se pot contura pe cale poetico-muzicală o mulțime de idei și sentimente, de la simpla impresie directă pe care o are omul în contact cu natura sau cu societatea, pînă la reflecția meditativă, filozofică. Liedul pare a fi prin excelență un gen liric. Chiar și în baladă, unde epicul tinde să fie pe primul plan, ideile și sentimentele autorului răzbat în cele din urmă din textul poetic : de pildă, într-o baladă haiducească autorul se identifică eroului care luptă pentru libertate. Astfel, departe de a exclude tema contemporană, liedul o va reflecta întotdeauna într-o înaltă atmosferă poetică, uneori direct alteori simbolic și va alege de cele mai multe ori calea unei confesiuni lirice, din care nu sînt înlăturate ciocnirile dramatice.

În liedul romînesc, contemporaneitatea este oglindită în mai multe feluri. Compozitorii noștri au folosit poeme cu tematică actuală de poeți romîni și străini contemporani, dar au recurs uneori și la autori clasici pe care i-au integrat unei viziuni muzicale contemporane. Iată care sînt principalele teme ale liedului nostru actual și compozitorii care au scris în cadrul acestor teme :

1. Tema haiduciei, a luptei pentru dezrobirea omului oprimat, sau teme cu caracter istoric în care se reprezintă mari momente din lupta pentru libertate a popoarelor. Pe această tematică au scris compozitorii : Paul Constantinescu („Trei voinici" pe versuri de St. O. Iosif, „Gornistul" pe versuri de Al. O. Teodoreanu) ; Tudor Ciortea („Balada" pe versuri prelucrate de M. Sadoveanu în „Nada Florilor") ; Diamandi Gheciu („Țăranul căzut" pe versuri de E. Jebeleanu, care tratează un aspect al răscoalei din 1907, „Ileana" pe versuri de M. Beniuc, „Deținutul" și „În Siberia" pe versuri de Pușkin) ; Paul Jelescu („Burează" pe versuri de N. Hikmet, fragment din poemul epic „Moartea lui Bredetin" și cîntecele pe versuri populare reflectînd decepția romînilor din Ardeal plecați acum 3—4 decenii în America) ; Mansi Barberis („Balada" pe versuri de M. Dumitrescu) ; Pascal Bentoiu („Doina" după St. O. Iosif) ; Ștefan Mangoianu („De pahar" pe versuri de M. Beniuc) ; Anatol Vieru (Cîntecele revoluționare „Doina Hașului" și „Alarma la C.F.R." pe versuri populare) ; Doru Popovici („Cîntec vechi" pe versuri de St. O. Iosif) și alții.

2. Tema dragostei privită însă prin perspectiva prefacerilor spirituale, a eticii omului nou. Pe această răspîndită temă au scris mulți compozitori printre care : Diamandi Gheciu („O casă știu" și „Frumoasa" pe versuri de V. Tulbure, „Sărutul" pe versuri de N. Cassian, „Cîntecul lipoveanului" pe versuri de R. Boureanu) ; Mansi Barberis (Cinci lieduri din ciclul „Mărioara și Gheorghiță" pe versuri de O. Brateș și unele lieduri pe versuri populare) ; Emil Lerescu („Schiță lirică" pe versuri de T. Arghezi, „Anii de dragoste" pe versuri de M. Dumitrescu) ; Petra Carmen (lieduri pe versuri de Eminescu și Z. Stancu) ; Cornel Țăranu („O vis al iubirii trecute" pe versuri de Topîrceanu) ; Doru Popovici și Aurel Stroe (lieduri pe versuri de Eminescu) ; Anatol Vieru (Cîntece pe versuri populare) și alții.

3. Tema dragostei contopită cu tema muncii apare în lieduri ca „Noi doi" (versuri de M. Dragomir) de Diamandi Gheciu și „De doi" (versuri de D. Corbea) de Ștefan Mangoianu.

4. Teme ale vieții sociale de astăzi și teme cu caracter patriotic. În această categorie se înscriu liedurile pe versuri de A. Toma „Azi e fiertul fierului" și „Spre Soare răsare" de Diamandi Gheciu, în care se cîntă clocotul vremurilor noi, liedurile pe versuri de M. Beniuc „Cornul lunei", „Floarea rară" și „Mărul de lîngă drum" de Emil Lerescu, în care se descrie bucuria de a trăi în viața cea nouă, liedurile pe versuri de Ady Endre de Tiberiu Olah și cele pe versuri de Bacovia de Felicia Donceanu și Doru Popovici, în care se critică orînduirea socială din trecut și altele.

5. Teme izvorîte din sentimentele resimțite de om în fața peisajului naturii sau în fața operei umane. În această categorie de teme au scris compozitorii : Paul Constantinescu („Pastel" pe versuri de St. O. Iosif) ; Zeno Vancea („Pe colinele cu ramuri" pe versuri de M. Beniuc și „Cîntecele de toamnă" pe versuri de G. Bacovia), Alfred Mendelsohn (lieduri pe versuri de G. Coșbuc) ; Diamandi Gheciu („Lotca" pe versuri de R. Boureanu și „Căciulița albă" pe versuri de N. Cassian) ; Mansi Barberis (Cîntece pe versuri de D. Stanca și V. Bîrna) ; Emil Lerescu („Chiparoșii în Livadia" pe versuri de M. Dumitrescu) ; Theodor Grigoriu

(„Cîntece de păstor" pe versuri de D. Athanasiu) ; Pascal Bentoiu („Mi-e dor" şi „Aprilie" pe versuri de St. O. Iosif) ; Dan Constantinescu (Cîntece legate de anotimpurile anului) ; Miriam Marbé, Anatol Vieru, Dumitru Capoianu (lieduri pe versuri de Topîrceanu) şi alţii.

6. Teme prin care se ridiculizează superstiţiile, birocratismul şi alte laturi negative din activitatea şi atitudinea oamenilor. În această categorie se înscriu liedurile : „Baba în sat" (versuri de T. Arghezi) de Diamandi Gheciu ; „Bobii babei" (versuri de L. Rădan) de Emil Lerescu şi „Rondelele" (versuri de C. Theodorescu) de Ovidiu Varga.

7. Teme cu caracter filozofic apar în lieduri pe versuri de Eminescu scrise de Tudor Ciortea, Pascal Bentoiu, Aurel Stroe şi Doru Popovici sau pe versuri de T. Arghezi scrise de Gheorghe Dumitrescu, Miriam Marbé, Doru Popovici şi alţii.

8. O temă aparte este tratată în liedurile compozitorului Tudor Ciortea scrise pe versurile populare ale unor triburi din Africa de Sud sau America de Nord şi publicate în volumul „Din lirica universală". Este vorba de „Cîntec pentru secera lunii" şi „Cîntecul stelelor", în care se manifestă simpatia compozitorului pentru populaţiile înapoiate, primitive, care continuă şi astăzi să trăiască într-o crudă realitate. Tot aici s-ar putea integra liedurile pe texte de Li-Tai-Pe ale aceluiaşi compozitor, din care se desprinde interesul pentru viaţa şi sensibilitatea artistică a poporului chinez.

În muzica vocală românească se cuvine să subliniem locul de frunte pe care îl ocupă creaţia de lieduri a lui Mihail Jora. Autor, pînă astăzi, a 80 de lieduri, Mihail Jora este în acelaşi timp şi creatorul unui stil aparte în cadrul acestui gen muzical. Scriind cîntece pe versuri de poeţi români, compozitorul a reuşit să creeze un stil nou, personal, care să nu fie o copie a stilului german sau francez de lied şi în care să apară un melos propriu, cu iz românesc, bazat pe intonaţiile muzicii noastre populare. Conţinutul liedurilor lui Mihail Jora este foarte variat : pasteluri, meditaţii filozofice, texte optimiste tratate cu acea cunoscută ironie însă folosită întotdeauna cu un scop moralizator, cîntece lirice, cîntece de dragoste etc. Tema contemporană apare, cu perspectivele ei luminoase, şi în ultimul ciclu de lieduri scrise de compozitor pe versurile Marianei Dumitrescu.

În liedul românesc există o mare diversitate de stiluri dar toate se pot subsuma unui fel comun de a concepe muzica şi care se caracterizează prin subordonarea tuturor componentelor muzicii interesului liniei melodice. Ideea poetică a textului se exprimă în liedul nostru în primul rînd prin melodie. Chiar şi acel remarcabil recitativ din liedul jorean („Proză", „Cîntec din fluier", etc.) este un recitativ melodic. Armonia, care comentează textul poetic, se subordonează melodiei, deşi are în liedul românesc o importanţă considerabilă şi cu mult mai mare decît contrapunctul (în liedurile lui Zeno Vancea apar suprapuneri de linii contrapunctice dar numai una dintre acestea este mai importantă, neajungîndu-se la acea egalizare a vocilor ca în „Marienleben" de Hindemith, de pildă).

9. În sfîrşit, ajungem la temele care reflectă un eveniment actual. Pe această tematică au scris compozitorii : Diamandi Gheciu („Libertatea" pe versuri de St. Iureş compus în 1954 în cinstea aniversării a 10 ani de la 23 August 1944) şi Mansi Barberis („Darurile noastre" pe versuri de M. Dumitrescu, dedicate Festivalului Tineretului).

În sensul acesta direct, actualitatea este încă prea puţin prezentă în ansamblul creaţiei noastre de lieduri. Pentru lied există posibilitatea puternică a reflectării realităţii imediate, mobilizatoare, stringent actuale, care, prin intermediul unor texte, evident poetic realizate, să exprime un înalt conţinut de idei. Cum o asemenea situaţie am văzut că este rară în liedul nostru, vom ilustra această posibilitate printr-un exemplu, aparţinînd unui gen muzical înrudit cu liedul şi anume din cantată. În „Glasul lui Lenin" pe versuri de Maria Banuş, compozitorul Alfred Mendelsohn a reuşit să exprime în muzică ataşamentul şi dragostea pe care poeta şi muzicianul o simt faţă de ideile marelui dascăl al proletariatului. Compozitorul a folosit aici, pe lîngă alte mijloace de expresie şi următorul drum creator : faza de căutări exprimată prin cuvintele „În ceasuri de grea frămîntare îl caut pe Lenin" este oglindită în formele libere ale invenţiunii şi fantaziei, iar siguranţa, încrederea în viitor, trecerea la o fază superioară cu conţinut social-revoluţionar prin forma strictă a fugii duble. Am dat acest exemplu pentru că un text poetic cu un conţinut asemănător dar mai redus în proporţii ar putea servi şi pentru realizarea unui lied.

Şi acum, în legătură cu aceasta cîteva cuvinte despre importanţa colaborării dintre poeţi şi muzicieni. Deşi versurile poeţilor noştri actuali au un nivel ridicat ca valoare artistică, totuşi foarte puţine dintre ele pot fi muzicalitate. Există cuvinte poetice şi în acelaşi timp nemuzicale. Poeţii ar trebui să se gîndească adesea la faptul că poeziile lor ar putea servi drept text pentru lieduri, că muzica face mai accesibilă poezia. O colaborare mai strînsă între compozitori şi poeţi ar avea darul unei rodnice creaţii de lieduri, care să îmbogăţească cu teme noi arta noastră muzicală.

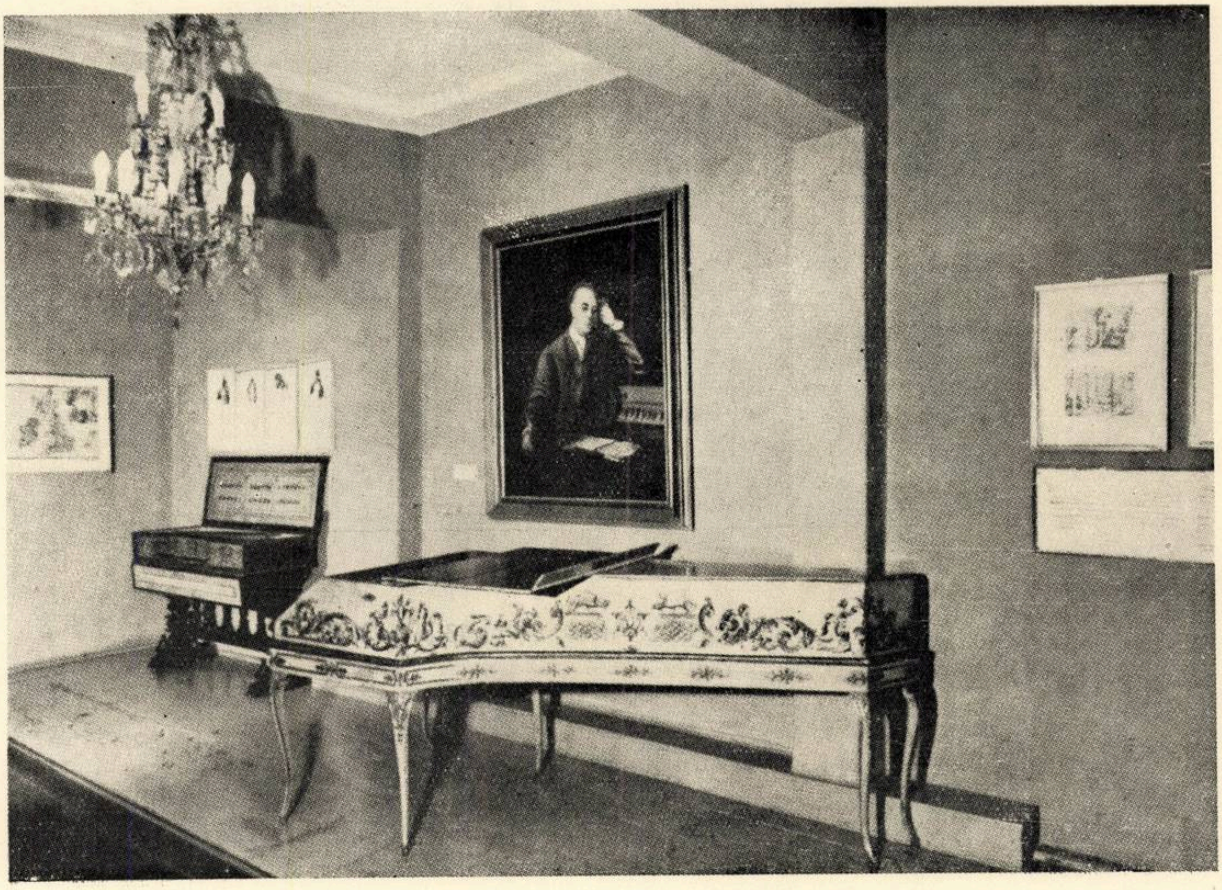
Haendel

(Statuie de I. Salmson)

Mormîntul muzicianului

(Westminster-Londra)

Camera de lucru



La bicentenarul lui G. Fr. Haendel

de ANDREI TUDOR

Se împlinesc anul acesta, la 14 aprilie, două sute de ani de la moartea marelui compozitor german, Georg Friederic Haendel. În existența operei de artă două secole înseamnă o serioasă verificare a calităților ei, o confirmare a valorii și viabilității ei. Creația lui Haendel a rezistat acestei verificări, fiindcă ea întruchipează, într-o puternică expresie artistică cele mai înalte idei și sentimente ale contemporaneității, ale epocii sale. De aceea, ea ocupă un loc de seamă în tezaurul culturii muzicale universale, nu ca un monument de artă al trecutului, ci ca o muzică vie, prezentă în viața muzicală a zilelor noastre, fiindcă adevărata operă de artă, răspunzînd aspirațiilor celor mai avansate ale contemporanilor ei, este atît de bogată, atît de plină de sensuri umane, încît fiecare generație următoare îi găsește o semnificație care răspunde și idealurilor ei de viață. Și, în acest sens opera lui Haendel, deși inspirată din viața timpului său și poartă pecetea epocii și a tendințelor ei, oferă și astăzi, prin capacitatea ei de a emoționa, o rezonanță actuală.

În istoria culturii muzicale, Haendel și Bach sînt, de obicei, priviți într-o strînsă legătură, întrucît amîndoi reprezintă culmile creației muzicale occidentale din prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Amîndoi au însumat în opera lor toate cuceririle muzicale ale trecutului, iar, de altă parte, muzica lor conține germenii dezvoltării ulterioare a artei muzicale. În dezvoltarea muzicii, prima jumătate a secolului al XVIII-lea reprezintă tranziția de la muzica renașterii spre aceea, pre-revoluționară, a iluminismului și este legată de perioada de destrămare a orînduirii feudale, de afirmarea clasei noi, active și productive, a burgheziei, care polarizase robustele forțe creatoare populare în asaltul dat feudalității în declin. În această epocă, procesul de dezvoltare a muzicii este marcat, în primul rînd, prin secularizarea ei, atît în conținut, cît și în formele ei, în trecerea centrului de greutate al vieții muzicale în domeniul laicului. Biserica — reprezentanta ideologică a feudalității, cum o caracterizează Engels — tutela și muzica. Pe plan muzical, atacul împotriva feudalității se traduce prin afirmarea unui nou conținut de idei — umanismul renașterii — în tematica și în formele tradiționale, eclesiastice, un nou conținut care, în cele din urmă, generează și forme noi și noi modalități de expresie. Forma nouă, care duce la transformări esențiale, definitive, în practica vieții muzicale, este teatrul de operă, care se distinge prin caracterul realist, democratic, prin afirmarea valorilor sufletești și morale ale omului. Acest proces este evident și în opera lui Bach, deși acesta a rămas tot timpul vieții un muzician în slujba bisericii, și, cu atît mai mult la Haendel, al cărui teren de activitate a fost totdeauna în afara incintei eclesiastice. Muzica lui Bach, deși o mare parte a fost scrisă pentru necesitățile bisericii, aduce chiar în aceste forme tradiționale medievale, un spirit umanist, un conținut nou, un caracter realist, care în fond neagă mistica religiei și sensurile tradiționale ale tematicii religioase din cantate și oratorii. Melodia sa își are sursele profunde în coralul luteran, în caracterul lui popular, legat de începuturile revoluționare ale protestantismului ; stilul său interesează toată arta muzicală de pînă atunci și trăsăturile noi din muzica contemporanilor săi, rezultate din influența din ce în ce mai mare a muzicii de operă. Aspecte asemănătoare se observă și în muzica lui Haendel, dar acesta se situează pe noul drum al vieții muzicale, nu numai prin conținutul muzicii sale, prin stilul ei, ci prin însuși terenul său de activitate, prin excelență laic : opera. Aceasta se explică prin cariera muzicală atît de diferită a celor doi mari compozitori. Bach a trăit tot timpul în patria sa, Germania, și cea mai mare parte a vieții sale a petrecut-o ca organist și muzician în slujba bisericii, la Arnstadt sau la Leipzig, sau în mediul provincial de la Weimar sau Koethen. Prin temperamentul său violent de cuceritor, prin viața sa atît de agitată, nestatornică, prin capacitatea sa de inițiativă, Haendel a fost pus în cu totul alte condiții, a evoluat într-un mediu mai viu, mai dinamizat de frămîntările acelei perioade de transformări pre-revoluționare. El n-a mai fost un modest muzician, mulțumit cu oficiul său de

Casa natală din Halle

G. Fr. Haendel la clavir
(1720 — după o pictură de Sir James Thornhill)

organist de biserică, ci întreprinzător, a luat în piept aventura vieții, a luptat pentru a se afirma și pentru a se impune, a luat contact, în mediul marilor centre muzicale, cu marii artiști ai vremii, cu ideile cele mai înaintate. Și, firește, terenul său de activitate n-a mai fost biserica, ci teatrul de operă, în jurul căruia se concentra viața muzicală nouă, și către care și-a îndreptat întreaga forță creatoare.

Cîteva date din biografia sa luminează drumul activității sale artistice și al creației sale muzicale. Născut în 1685, la Halle, în Germania, Haendel studiază cu Zachov, un mare organist și muzician, care îl introduce în lucrările fundamentale ale culturii muzicale germane din secolul al XVII-lea. Prețuit pentru cunoștințele sale, pentru talentul și măiestria de a cînta la orgă, Haendel este angajat, la vîrsta de 17 ani, organist la catedrala din Halle. După un an de muncă, în care, prin practica de organist și compozitor al catedralei, își dă seama de posibilitățile sale creatoare, Haendel pleacă, în 1703, la Hamburg. Vechiul oraș hanseatic era cel mai bogat și mai înfloritor din Germania de nord, datorită unei vii activități comerciale, și, firește, întrunea toate condițiile necesare pentru dezvoltarea unei vieți artistice deosebite. La acea dată, Hamburgul era singurul oraș german care avea un teatru public de operă. Mediul muzical al Hamburgului, cu viața lui artistică bogată, cu oamenii pe care îi întîlnește, deschide tînărului Haendel noi orizonturi : el nu va mai fi organist, ci se va consacra teatrului de operă. În 1705 el înregistrează primele succese cu operele „Almira" și „Nero". Aci cunoaște pe șeful de orchestră al operei, compozitorul Keiser, al cărui stil melodic modern, eliberat de contrapunct, nu întîrzie să-l influențeze. Tot la Hamburg, se leagă prietenia sa cu Mattheson, compozitor și organist eminent, dar mai ales un mare teoretician al muzicii. Pătruns de ideile enciclopediștilor, cunoscător al muzicii contemporane, el a luptat în scrierile sale, pentru afirmarea noilor tendințe, realiste, în muzică. Promovînd ideile lui Rousseau și Diderot, Mattheson milita pentru stilul teatral, care, în muzică, înseamnă imitație artistică a naturii. „Tot ce acționează asupra oamenilor este teatral, muzica este teatrală" — scria el. Astfel, el a luptat pentru cantabilitate în stilul instrumental, pentru primatul melodiei, pentru muzica „ce vorbește inimii, și mișcă și întărește sufletul omului cu frumoase gînduri și melodii". Aceste idei, exprimînd tendințele înaintate ale epocii, ilustrate prin muzica celor mai de seamă compozitori ai vremii, au fost hotărîtoare pentru Haendel și și-au găsit expresia în creația sa. Opera din Hamburg desființîndu-se, Haendel pleacă în Italia. La Florența i se reprezintă opera „Rodrigo" ; la Veneția obține un răsunător succes cu opera „Agrippina" ; la Roma, la reuniunile muzicale ale cardinalului Ottoboni este admirat pentru virtuozitatea sa la clavecin și orgă, și se bucură de prietenia lui Scarlatti, Marcello, Corelli, Pasquini. Tot aci leagă prietenie cu Agostino Steffani. Personaj extraordinar de tipul oamenilor renașterii, Steffani era cîntăreț, organist, compozitor, capelmaistru la curtea din Hanovra și, totodată, ambasador al prinților germani. Dacă operele lui Steffani au avut o prielnică influență asupra formării stilului vocal al lui Haendel, relațiile acestuia n-au fost mai puțin favorabile însăși carierii sale de muzician. Recomandat de Steffani, Haendel îi ia locul la curtea prințului de Hanovra care avea să devină mai tîrziu regele Angliei. Atras de viața muzicală a Londrei, el obține un concediu, pleacă în capitala Angliei, unde reprezintă opera „Rinaldo", al cărei succes durabil este decisiv pentru viitorul carierei sale. Stabilit la Londra, Haendel compune muzica pentru marile festivități oficiale : cu prilejul tratatului de pace de la Utrecht, în 1714, el scrie „Te deum" și faimoasa suită orchestrală „Muzica pe apă". Legăturile sale de prietenie cu scriitorii Pope, Swift, Gay, îi lărgesc orizontul artistic, dincolo de preocupările profesionale, făcîndu-l să cunoască mai îndeaproape viața și moravurile societății engleze, să se identifice cu năzuințele poporului englez. Astfel, deși preferința cercurilor aristocratice mergea spre opera italiană — și marele său succes, „Rinaldo", era operă italiană —, Haendel a căutat să se apropie de tradiția muzicii naționale. Între 1717—1720, fiind capelmaistru al ducelui de Chandos, Haendel a scris 11 „Anthems" — cîntece religioase specifice bisericii anglicane, în care își însușește tradițiile culturii corale engleze ; în tragedia pastorală „Acis și Galateea", el se inspiră din stilul tradițional al spectacolelor muzicale engleze, numite „masques". Prin acestea, Haendel asimilează caracterele muzicii naționale și creează un nou stil în muzică și în teatru. Stabilirea la Londra

pune capăt vieţii subordonate, dar comode a muzicienilor din acea vreme, confirmaţi în slujba de organişti la biserică sau de capelmaiştri la curte. Părăsind serviciul la ducele de Chandos, Haendel intră curajos în luptă, hotărît să-şi continue profesia de muzician, singur, independent, aşa cum, după mai bine de un veac, va încerca şi Mozart. De la această dată, viaţa sa a fost o continuă luptă, în care alternau victoriile şi înfrîngerile şi din care, numai temperamentul său robust de luptător şi vigoarea forţei sale creatoare l-au făcut să iasă victorios.

În 1719, Haendel participă la întemeierea Academiei regale de muzică, un teatru de operă constituit pe bază comercială, ca societate pe acţiuni, şi devine unul din conducătorii lui. Succesul „Operei cerşetorilor" (Beggar's Opera) de John Gay şi Chr. Pepusch, o satiră populară împotriva operei italiene (opera bogaţilor a Academiei regale) duce la desfiinţarea întreprinderii. Haendel nu se dă biruit, dar noul teatru pe care îl înfiinţează, dă faliment după trei ani. Reintră din nou în luptă, îşi reface teatrul de operă, dar, în cele din urmă, copleşit de adversităţi, Haendel nu mai rezistă fizicește şi, în 1737, este lovit de paralizie, iar teatrul falimentează din nou. După cîteva luni de îngrijire la staţiunea balneară Aix la Chapelle, Haendel se însănătoşeşte, revine la Londra şi, cînd toţi îl credeau pierdut, reia lupta. De data aceasta părăseşte opera şi se îndreaptă spre oratoriu. Oratoriul „Saul", executat într-un concert îi aduce succesul material, care îi îngăduie să-şi achite datoriile. Dar nici de astă dată nu reuşeşte ; cercurile aristocratice londoneze, care favorizau opera italiană, îi împiedecă toate încercările. Un eveniment istoric îi aduce victoria. În 1746, un Stuart, pretendent la tronul Angliei, invadează ţara cu trupele sale. Haendel se alătură marii mişcări naţionale împotriva invadatorilor şi scrie „Occasional Oratorio", un imn patriotic pentru încurajarea voluntarilor londonezi, iar după sfîrşitul luptelor, un oratoriu în care celebra izbînda. Aceste două oratorii, răspunzînd sentimentelor patriotice ale poporului englez, au devenit populare şi au adus victoria definitivă a lui Haendel : el a devenit compozitorul naţional al Angliei. Cariera sa creatoare a continuat pînă în 1752, cînd muzicianul a orbit. De la această dată, observă Romain Rolland, „acest om care nu era nici intelectual, nici mistic, acest om care iubea lumina, natura, tablourile frumoase, spectacolul lumii, a pierdut, o dată cu vederea, şi cea mai bună sursă a inspiraţiei sale".

În 1759, Haendel moare, i se fac funerarii naţionale, iar trupul său este înhumat la Westminster Abbey, alături de marile glorii ale poporului englez.

În lumina acestei vieţi frămîntate, se conturează în linii viguroase temperamentul de luptător neînfricat, de cuceritor al lui Haendel. Este în viaţa sa agitată, în care, hărţuit de cererile creditorilor, de intrigile cercurilor aristocratice şi de rivalităţile actorilor, şi în care a scris 46 de opere şi nu mai puţin de 32 oratorii, un eroism al muncii, al luptei pentru artă rar întîlnit în viaţa unui creator. Erosismul vieţii străbate în caracterul eroic, viguros al muzicii sale din marile sale capodopere. Este aci trăsătura esenţială a geniului său dramatic, care îl deosebeşte hotărît de ceilalţi compozitori din vremea sa.

Muzica sa, asemenea celei a lui Bach, reprezintă o sinteză a creaţiei muzicale a epocii, o însumare a tuturor cuceririlor acestei arte. În cartea sa despre Haendel, Romain Rolland îl caracterizează astfel : „Geniul său se adaptează nu numai la miile de imagini ale trecutului, dar la aspiraţiile întregii naţiuni, nu numai la vremurile în care a trăit, dar la însăşi moda timpului său. El a suferit nenumărate influenţe, ignorînd toate piedicile, el s-a lăsat influenţat de stilul şi gîndurile altora, dar puterea sa de asimilare şi natura sa erau atît de solid echilibrate încît niciodată n-a fost copleşit de această masă de elemente străine, fiindcă totul a fost absorbit, controlat, asimilat. Acest suflet imens este asemenea mării, în care se varsă toate fluviile lumii, fără să-i potolească setea şi fără să-i turbure seninătatea". Trăind cu intensitate viaţa, el a ştiut să-i găsească expresia în muzica sa, în care palpită cu intensitate viaţa însăşi. Atent la tot ce oferea viaţa, iubitor al naturii, al muzicii, Haendel a înregistrat tot ce a văzut, tot ce a auzit. El se interesa nu numai de muzica contemporanilor săi, dar îşi pleca urechea să asculte glasul anonim, dar atît de mişcător al poporului. În Italia, Haendel îşi nota cîntecele populare italiene şi melodiile rustice ale „pifferari"-lor calabrezi ; în Anglia, a fost preocupat să-şi însuşească stilul naţional al muzicii engleze şi al cîntului coral tradiţional, după cum nici în cîntecele populare din „Opera cerşetorilor" n-au fost uitate. În melodiile sale sînt prezente aceste

Copertă la „Tamerlane" (1724)

trăsături, care îi conferă accesibilitatea şi popularitatea. Adept al ideilor înaintate ale enciclopediştilor, Haendel a căutat să exprime, în muzica sa, sufletul şi pasiunile omeneşti, să redea viaţa în tot ce are ea mai adînc şi mai puternic. Pentru el, muzica era un mijloc de a influenţa asupra oamenilor. „N-am urmărit, prin muzica mea, numai desfătarea oamenilor. Scopul meu a fost să-i fac mai buni" spunea Haendel. Sub influenţa ideilor estetice ale enciclopediştilor, muzica sa prezintă şi trăsături descriptive, de o mare putere de sugestie şi evocare.

Emancipat de servituţile muzicianului în slujba bisericii, Haendel a creat în special în domeniul operei, dar spiritul său laic se arată chiar şi în oratoriile sale religioase. Inspirîndu-se din subiectele biblice, Haendel a făcut o concesie auditoriului său, burghezia engleză, educată cu pildele vechiului testament, dar n-a renunţat la spiritul laic, propriu gîndirii sale. Oratoriile sale, eclesiastice prin subiectul lor, n-au totuşi, prin conţinutul lor, acest caracter. Ele sînt drame grandioase, în care străbate un suflu eroic, o intensitate de simţire, o forţă dramatică, impresionante. Corurile solistice, atît de melodice, dau glas emoţiilor şi pasiunilor individului. Ca şi în operă, orchestra nu are numai rolul de a susţine vocile, dar comentează, descrie, subliniază acţiunea.

Deşi nu reprezintă principalul domeniu al creaţiei lui Haendel, concertul instrumental şi cel pentru orchestră (concerto grosso) a căpătat şi datorită lui o definitivare — mai ales concertul pentru orgă — a formei şi trăsături specifice cum sînt cantabilitatea aproape vocală a temelor, spiritul improvizatoric accentuat al dezvoltării.

În istoria muzicii, G. Fr. Haendel rămîne alături de J. S. Bach, ca unul din primii mari sintetizatori de valoare universală ai tradiţiei anterioare. Opera sa se caracterizează prin largul suflu umanist, prin claritatea şi perfecţiunea formei, prin bogăţia şi varietatea genurilor, prin legătura organică cu arta populară.

Muzica lui Haendel a intrat de mult în repertoriul nostru, îndeosebi în cel simfonic şi de cameră. Este de amintit în ce priveşte pătrunderea artei lui Haendel în ţara noastră, orchestrarea de către regretatul Alfred Alessandrescu, după o reducţie de pian şi orchestră, a concertului în do major pentru două violoncele şi orchestră, variantă în care lucrarea se cîntă în sălile noastre de concert.

În zilele noastre, muzica lui Haendel nu reprezintă numai un capitol deosebit de preţios al moştenirii culturale a umanităţii, ea are o semnificaţie puternică şi largă prin mesajul umanist pe care-l poartă peste veacuri, prin legătura sa cu sufletul şi simţirea populară, prin forţa, limpezimea, prin capacitatea de a se adresa maselor largi de iubitori ai artei. Iată de ce sărbătorim cu căldură, la iniţiativa Comitetului mondial pentru apărarea Păcii, luminoasa figură a culturii universale, care este G. Fr. Haendel.

În *Journal of the International Folk Music Council* — publicaţie a societăţii internaţionale pentru muzica populară, care organizează în ţara noastră, în cursul lunii august 1959, cu participarea Institutului de Folclor, congresul său anual — au apărut articole asupra activităţii folclorice romîneşti. În anuarul său pe 1957, acestei activităţi i se consacră cinci recenzii. Astfel, discutînd volumul omagial Béla Bartók *(Studia Memoriae Bélae Bartók Sacra)*, editat de Academia de Ştiinţe din Budapesta, la alcătuirea căruia au fost solicitate colaborări ale folcloriştilor romîni, se scoate în evidenţă (pag. 78) contribuţia adusă de studiul lui Sabin Drăgoi (în care se demonstrează că folclorul este o artă contemporană, nu una de arheologie) şi de studiul Emiliei Comişel (în care se cercetează procesul de inovaţie în cadrul tradiţiei, în cazul atît de interesant al baladei populare romîneşti). Analizînd patru din antologiile publicate de Institutul de Folclor pînă la acea dată, cercetătorul englez A. A. Lloyd subliniază faptul că la noi se editează lucrări de ţinută ştiinţifică în scopul popularizării cîntecului şi jocului popular romînesc şi îndrumării echipelor de amatori. Acelaşi cercetător apreciază şi alte lucrări apărute sub îngrijirea Institutului ca *Metoda de cobză* de C. Zamfir şi I. Zlotea sau *Jocurile populare romîneşti* de Vera Proca-Ciortea.

Aceeaşi publicaţie, în volumul XI pe 1959, reia analiza materialelor romîneşti, consacrîndu-le trei recenzii (A. Bucşan : *Jocuri din Ardealul de sud* ş. a.) Într-o ultimă recenzie (pag. 108—109) este analizat conţinutul mai multor caiete din *Revista de Folclor*.

În revista Musica din Kassel (martie 1959) a apărut o comunicare semnată de Felix Hoerburger despre forme polifonice în Balcani. Primul caz pe care îl citează este un cîntec din sudul Olteniei cîntat de un grup de femei. Printre altele, Hoerburger spune : „Nu trebuie însă să ne gîndim că această suprapunere de melodii care creează o remarcabilă polifonie, poliritmie şi politonalitate ar fi bazată pe o tehnică dinainte elaborată, ci ele sînt un rezultat practic imediat al sentimentului colectiv."

În aceeaşi revistă a apărut şi o recenzie a unui disc de muzică populară românească imprimată la „Supraphon",

Cum să organizăm și să dezvoltăm orchestrele populare

de MIRCEA CHIRIAC

Din experiența acumulată pînă acum de orchestrele populare din țară, precum și din concluziile practice ale organelor de îndrumare ale Ministerului Culturii, Uniunii Compozitorilor și Institutului de Folclor s-au desprins unele învățăminte cu privire la evoluția și dezvoltarea acestor formațiuni artistice.

Cercetînd datele obținute de la orchestrele populare din țară sau din București, remarcăm trei etape de dezvoltare, care poartă fiecare caracteristice precise, strîns legate de condițiile în care s-au dezvoltat aceste formații.

Prima etapă se caracterizează printr-o componență întîmplătoare. Fiecare lăutar primit într-un asemenea ansamblu, aduce cu sine experiența sa și instrumentul respectiv. De aci se nasc însă deficiențe în privința proporției instrumentelor și a varietății de instrumente, necesare în orice ansamblu instrumental. Acest lucru este confirmat întru totul de începuturile celor mai multe orchestre populare din țară și din București. Astfel a fost și orchestra Barbu Lăutaru pînă la crearea orchestrei Institutului de Folclor. Principala lor caracteristică, lipsa unui raport echilibrat între instrumente, făcea ca aceste ansambluri să nu difere de vechile tarafuri în care cîntau înainte lăutarii, decît din punct de vedere numeric. De aci denumirea folosită frecvent pentru o asemenea formație muzicală „taraf mare".

Din elementele de mai tîrziu ale orchestrei populare propriu-zise întîlnim numai dirijorul desprins din masa lăutarilor pentru a da indicațiile necesare, a-i imprima mișcarea și nuanțarea în execuție. Apar acum și nuanțele în execuție, fiindcă în muzica populară nu există această preocupare. Lucrul acesta se explică, poate, prin necesitatea de a tempera sonoritatea mult mai bogată a ansamblului față de cea a micilor tarafuri dinainte.

Apariția nuanțelor se mai explică și prin faptul că dirijorii conducînd înainte orchestre de local, au avut ocazia să cînte și muzică scrisă de compozitori, care i-au familiarizat cu nuanțele și, de asemenea prin faptul că lipsa unui echilibru instrumental a determinat necesitatea de a tempera anumite grupuri instrumentale a căror sonoritate s-ar impune prea mult față de a celorlalte.

În această primă etapă era încă slabă preocuparea de a îmbunătăți repertoriul, tendința de a promova cîntecele și jocurile autentice de la țară pe care lăutarii le cîntau de multe ori de unul singur în pauzele repetițiilor. Repertoriul în această etapă era mai totdeauna alcătuit din bucățile cîntate cu preferință în programele de local, sau la petreceri, nunți etc. înțelegînd aci nu numai piese populare ci și potpuriuri de muzică populară sau din operete.

Schimbarea condițiilor în care își desfășoară activitatea acum aceste tarafuri mari, cîntînd pe scenele ateneelor populare, în fabrici, în uzine, teatre sau chiar în săli de concerte pentru un public nou, care le ascultă cu dragoste și interes — spre deosebire de condițiile în care profesau înainte —, le dezvoltă conștiința profesională, virtuozitatea solistică, le dă un nou elan în muncă. Aci trebuie subliniat rolul excepțional pe care îl are ridicarea nivelului ideologic, reușind să transforme în oameni noi pe lăutari, dîndu-le o demnitate profesională, făcîndu-i cu adevărat folositori clasei muncitoare.

Printre alte lipsuri ale acestei prime etape se poate observa interesul restrîns față de instrumentele populare propriu-zise — cobze, nai, fluier — care se întîlnesc rareori, cu totul insuficiente față de masa ansamblului, adesea numai cu caracter decorativ. O altă lipsă este aceea a unei metode de lucru, care să tindă către o producție artistică de cea mai bună calitate. Sezisînd toate aceste lipsuri, Ministerul Culturii a organizat aceste formații, asigurîndu-le mijloace optime de lucru, ocupîndu-se de dezvoltarea lor profesională.

Etapa a doua. Încă de acum 10 ani (la 1 aprilie 1949) o dată cu crearea Institutului de Folclor, ia ființă în București orchestra „Barbu Lăutaru" încadrată inițial la Institutul de Folclor, iar în prezent la Filarmonica de Stat „George Enescu".

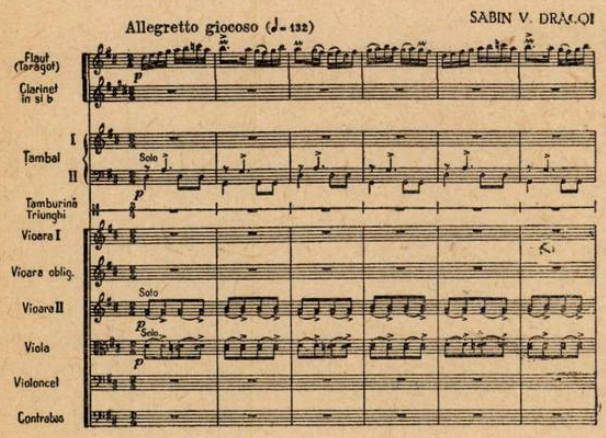
Această orchestră a continuat la un nivel superior activitatea primei orchestre populare „Barbu Lăutaru" a Sindicatului artiștilor instrumentiști înființată în anul 1945. In același timp, majoritatea orchestrelor populare din țară sînt dezvoltate și îndrumate de Ministerul Culturii.

In noile condiții de muncă, orchestra „Barbu Lăutaru" își propune ridicarea nivelului profesional și ideologic al membrilor săi, îndrumarea artistică pe o linie justă și creșterea ansamblului pentru a deveni un model pentru celelalte orchestre populare din țară. Trebuie să adăugăm că în perioada în care a fost încadrată la Institutul de Folclor, călăuzită de colectivul științific al acestui Institut, orchestra „Barbu Lăutaru" s-a achitat cu succes de sarcinile ei.

Constatăm cu regret că în perioada care a urmat şi care coincide cu transferarea orchestrei „Barbu Lăutaru“ la Filarmonica de Stat „George Enescu“, calitatea artistică a scăzut, acest ansam-

PE PICIOR

Joc din Banat



blu nemaireuşind să-şi îmbogăţească repertoriul cu piese noi, valoroase. Acest lucru este confirmat şi de faptul că orchestra „Barbu Lăutaru“ de mulţi ani nu a mai reuşit să înregistreze piese noi la radio.

În articolul de faţă, referirile la orchestra „Barbu Lăutaru“, formaţie artistică reprezentativă pentru etapa a doua de dezvoltare a orchestrelor noastre populare, privesc stadiul atins şi menţinut în perioada cînd activa în cadrul Institutului de Folclor. La constituirea acestei orchestre s-au selecţionat printr-un concurs cei mai buni lăutari din oraşul Bucureşti, din cei aproape 400 cîţi erau în cele vreo zece orchestre populare care se creaseră în perioada anilor 1945—1948.

O dată cu constituirea acestei orchestre s-a pus problema unui echilibru instrumental şi a unei varietăţi de instrumente din care să nu lipsească instrumentele populare ca : cobza, naiul, fluierul, taragotul etc. Pentru a îndeplini această condiţie, Institutul de Folclor a construit naiuri şi cobze, a achiziţionat ţambaluri, fluiere şi alte instrumente muzicale, introducîndu-le în componenţa orchestrei.

Componenţa orchestrei. Baza melodică şi armonică a unei orchestre populare este familia instrumentelor de coarde cu arcuş (streich quintet), compusă din vioara I-a, cîntînd divizat în vioara primă propriu-zisă şi vioară obligată, vioara a II-a (secunda), viola, violoncelul şi contrabasul.

Spunînd că familia de instrumente cu arcuş constituie baza orchestrei, înţelegem că atît melodic, armonic, cît şi ritmic, cvintetul de coarde prezintă în mod suficient elementele enumerate mai sus, peste care se suprapun instrumentele de coarde ciupite (cobze, ghitare), instrumentele de coarde lovite (ţambale) sau cele de suflat. Este necesar să se îndeplinească două condiţii esenţiale pentru un bun ansamblu instrumental de acest gen şi anume :

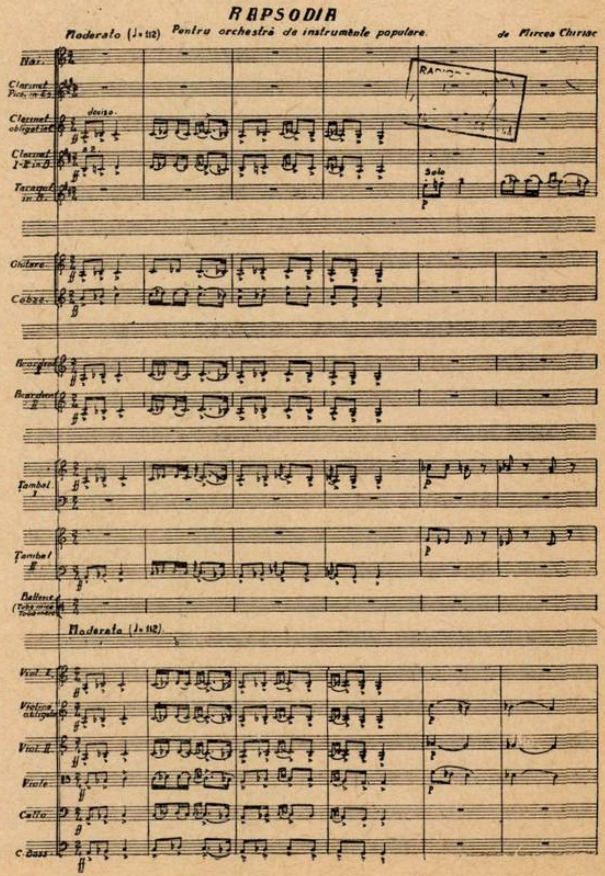
1. Un anumit echilibru sau raport numeric între instrumente.

2. Prezenţa instrumentelor populare.

Pentru a vedea dacă la constituirea unei orchestre populare raportul numeric între instrumentele cu arcuş este echilibrat, să facem o comparaţie cu raportul existent în cadrul aceleiaşi familii de instrumente în orchestra simfonică. În tratatul de orchestraţie al lui Rimski-Korsakov, familia de instrumente cu arcuş este proporţionată după cele trei tipuri mai frecvente de orchestră astfel :

	Orchestră mare	Orchestră mijlocie	Orchestră mică
Vioara I	16	12	8
Vioara II	14	10	6
Viola	12	8	4
Cello	10	6	3
Bass	8—10	4—6	2—3

În acest calcul s-a avut în vedere atît proporţia necesară în cadrul cvintetului de coarde cît şi echilibrarea din orchestra simfonică faţă de instrumentele de suflat şi cele de percuţie. Spre diferenţă de orchestra simfonică unde instrumentele de suflat iau parte activă la susţinerea melodiei, fie solistic, fie la tutti, compozitorul preocupîndu-se să dozeze cît mai potrivit în partitură instrumentele care cîntă melodia de faţă de cele care execută acompaniamentul, în orchestra populară observăm că celelalte familii de instrumente (cu coarde ciupite sau lovite) oferă numai acompaniament, deci întăresc ritmica şi armonia şi foarte rareori melodia. Singure instrumentele de suflat întăresc



pe alocuri melodia, dar numai în anumite pasaje pe care le pot executa.

De cele mai multe ori, instrumentele de suflat, în etapa a doua, sînt întrebuinţate numai solistic (naiul, fluierul, clarinetul, taragotul) astfel că melodia rămîne mai totdeauna pe seama viorilor prime. Din aceste constatări se pot trage două concluzii :

a. Grupurile instrumentelor de coarde ciupite şi lovite întăresc prea mult acompaniamentul existent în cadrul familiei de coarde cu arcuş în detrimentul melodiei. Aceasta face ca melodia să fie slab prezentată la multe din piesele orchestrelor populare şi chiar predominată de acompaniament la unele din ele.

b. Viorile conducînd mai totdeauna melodia, iar îmbrăcămintea armonică şi ritmică fiind dată de restul cvintetului de coarde, se creează o monotonie de timbru care se resimte la audierea unui program.

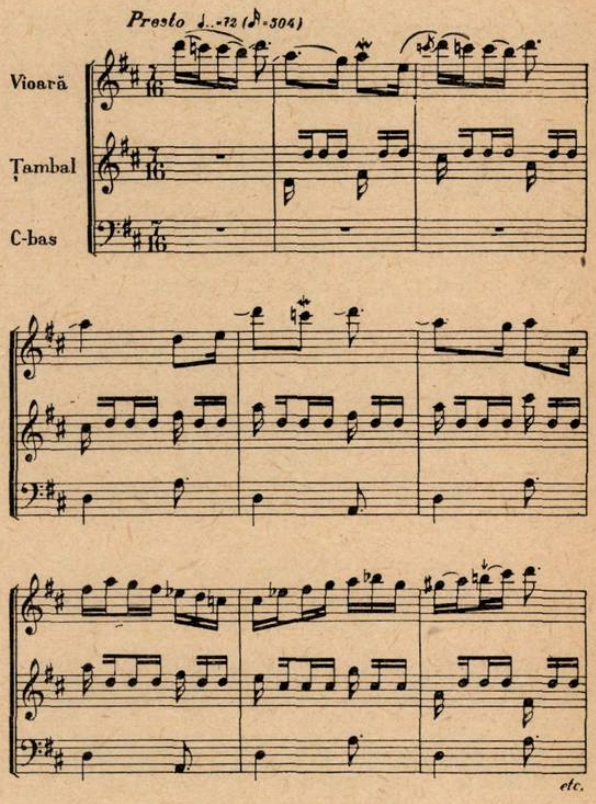
După cum vom vedea mai departe, numai cîteva orchestre mari, în special cele din Bucureşti, dispun de o proporţie justă între instrumente, fie între diferitele familii, fie chiar în cadrul familiei viorilor. Majoritatea orchestrelor din celelalte regiuni ale ţării nu prezintă varietatea de instrumente echilibrată, lipsindu-le de cele mai multe ori instrumentele populare propriu-zise, şi chiar instrumente de coarde ca vioara, violoncelul etc. De altfel, nici nu se poate vorbi de o formaţie tip a orchestrelor populare după cum nu se poate vorbi despre o muzică tip pentru aceste formaţiuni. Fiecare trebuie să prezinte specificul regiunii respective atît în formaţia instrumentală cît şi în repertoriu, stil de execuţie şi armonizare.

Metoda de lucru în etapa I-a şi a II-a, constă din alcătuirea programului din piese cunoscute de membrii orchestrei şi prezentate în faţa colectivului de unul dintre instrumentişti care cunoaşte varianta cea mai reuşită a piesei. O dată aleasă, piesa este învăţată după auz de întregul colectiv al orchestrei, dirijorul stabilind armoniile, ritmul etc. Neajunsul acestei metode de lucru constă în faptul că repertoriul este limitat la un număr restrîns de piese, orchestrele putînd face faţă numai folclorului local, ceea ce poate fi satisfăcător pentru orchestrele din ţară, dar nu pentru ansamblurile mari din Bucureşti sau din alte oraşe ale ţării.

Un corectiv la orchestra „Barbu Lăutaru" a fost îmbogăţirea repertoriului cu piese culese din diferite regiuni ale ţării şi puse la dispoziţie de colectivul ştiinţific al Institutului de Folclor.

Deşi în acest stadiu nu se poate vorbi de veritabile prelucrări, totuşi o contribuţie meritorie sînt unele aranjamente făcute chiar de dirijorii de orchestră populară ca : Ionel Budişteanu, Luca Bănăţeanu, Nicu Stănescu şi alţii. Acestea sînt prelucrări „spontane", folosind elementele tradiţionale ale muzicii lăutăreşti, armoniile uzuale, ritmurile obişnuite, contra-melodiile cunoscute din practică etc. De cele mai multe ori, aceste aranjamente sînt indicate pe dinafară instrumentiştilor şi nu sînt scrise pe note. Uneori, totuşi, sînt transcrise pe note după ce sînt studiate şi puse la punct după auz chiar de dirijorii-aranjori sau de alţi muzicieni. Ele nu sînt lipsite de importanţă ca documente ale practicii lăutăreşti în etapa a doua de dezvoltare a orchestrelor populare. Cele două volume de „Cîntece şi jocuri" pentru orchestră populară, tipărite de editura de stat în anii precedenţi, conţin cîteva piese de acest gen. Desigur, nu poate fi vorba de un proces de creaţie propriu-zis, ci de notarea fidelă a unor procedee practicate în mod obişnuit în muzica lăutărească.

Transcrierea unei „geamparale" din regiunea Bucureşti prezentată la vioară, ţambal şi bas. Se observă acompaniamentul ţambalului, imposibil la inflexiunile cromatice ale violonistului (măs. 7, 8), în timp ce basul execută doar două note, tonica şi dominanta.

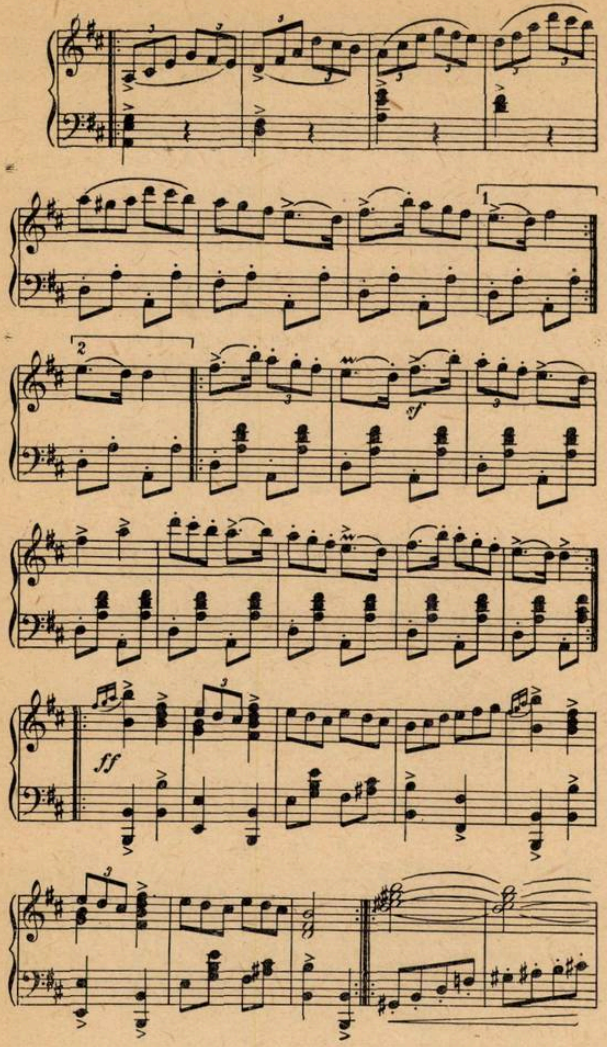


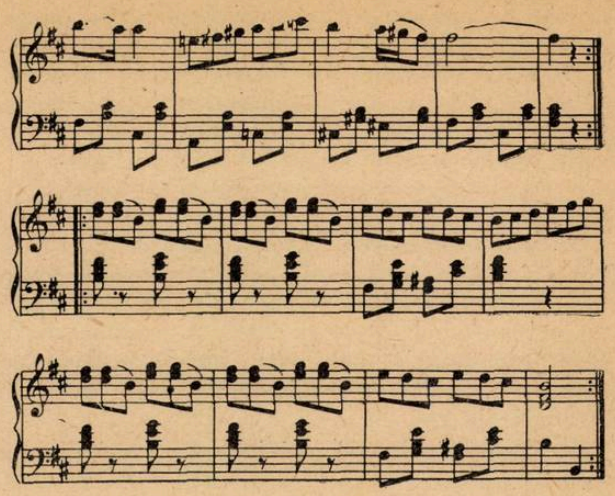
„Sîrba din Muscel" este reducerea la piano a unui joc muntenesc, notat aşa cum este cîntat de tarafurile şi orchestrele noastre populare.

Armonizarea, tipică pentru muzica lăutărească a tarafurilor de oraş, este contaminată de influenţele muzicii culte şi se rezumă la acordurile treptelor principale : I-IV-V, septima de dominantă şi septima micşorată cu care se fac modulaţiile.

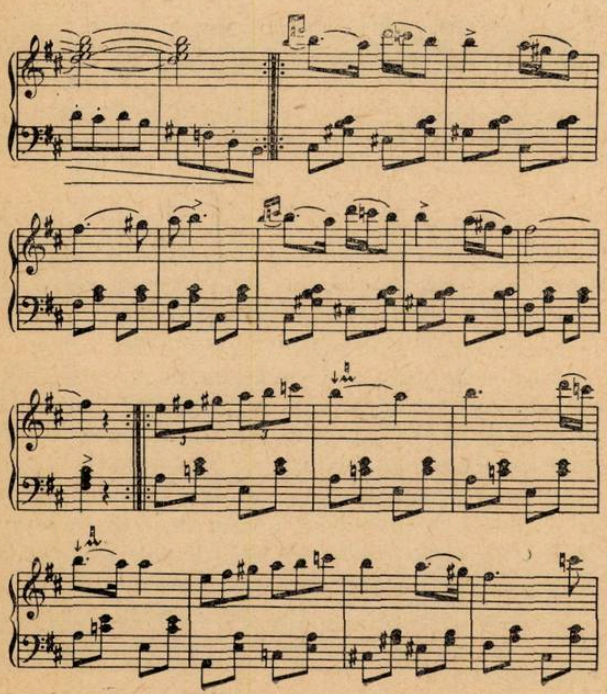
În special septima micşorată constituie o „soluţie" extrem de frecventă pentru armonizarea modurilor cromatice orientale atît de des întîlnite în muzica noastră lăutărească.

Cu totul alta este situaţia armonizărilor „spontane" în diferite mici tarafuri din Ardeal, Banat, Maramureş etc.



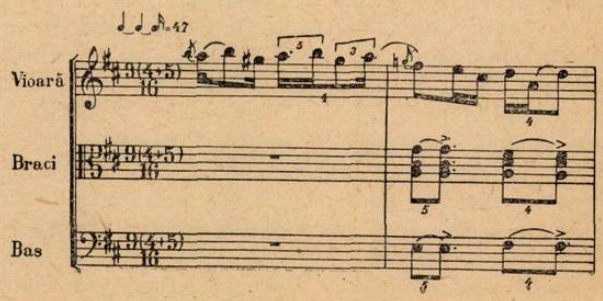


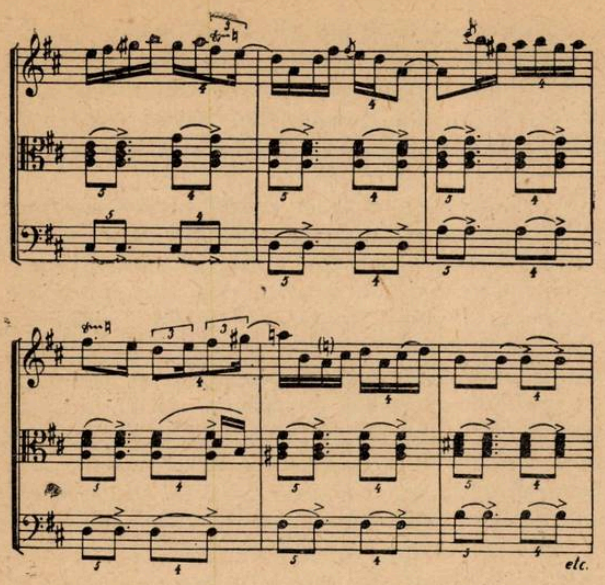
Etapa a III-a. Într-o etapă superioară, aceste formaţiuni devin cu adevărat orchestre de instrumente populare cu un timbru şi o sonoritate specifică, care le deosebeşte total de toate formaţiile muzicale existente. Acest lucru este posibil numai printr-o foarte judicioasă folosire a instrumentelor populare : fluiere, naiuri, clarinete, taragoate, acordeoane, ţambale etc. Prelucrări, aranjamente şi chiar compoziţii pe teme populare pot să îmbogăţească repertoriul acestor formaţii. Selecţionarea riguroasă pe criteriul valorii artistice a temelor, întrebuinţarea materialului tematic muzical din toate regiunile ţării, folosirea în unele piese a soliştilor vocali şi instrumentali, mergînd la acompanierea unor grupuri de fluieraşi, naişti, ţimbalişti etc. sau a unui cor, iată pe scurt cîteva posibilităţi noi de manifestare a orchestrei populare în această etapă evoluată.



O armonizare surprinzător de bogată pentru numărul redus de executanţi (vioară — braci-bas) obţine un mic taraf din Feldioara (reg. Cluj) folosind la acompaniament o violă cu trei coarde, cu căluşul tăiat drept şi cu acordaj deosebit, care permite executarea cu oarecare facilitate a unui bogat şir de acorduri pe poziţia strînsă.

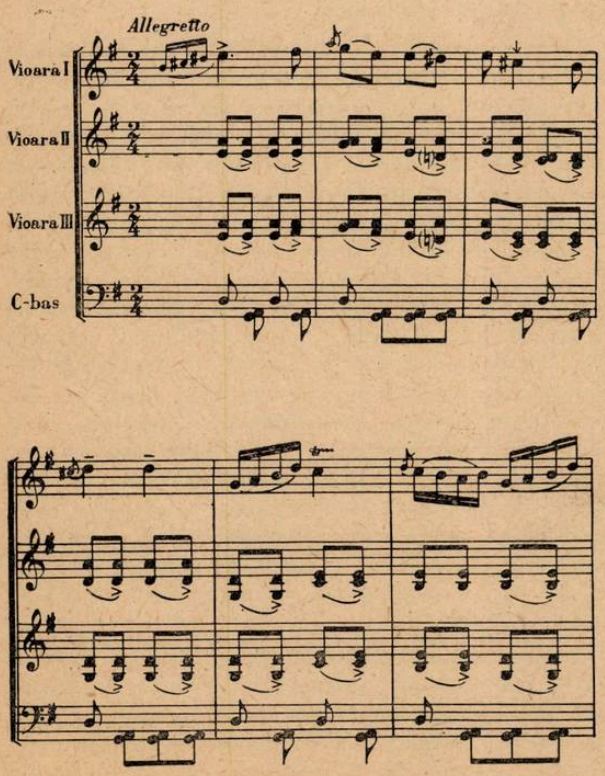
Armonizarea adecvată, sonoritatea plină a instrumentului satisface pe deplin dînd impresia unei adevărate orchestre. (Din studiul „Muzica lăutărească din Ardeal" de Pascal Bentoiu).

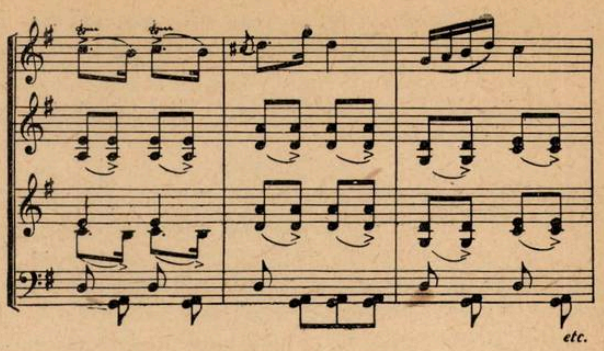




Interesante combinaţii armonice şi ritmice se observă în armonizarea unui modest taraf din Covăsînţ — Arad, format din trei viori (un primaş şi doi secundaşi) şi un cello-bass, numit broancă, cu un acordaj special, folosit ca instrument de percuţie, coardele fiind lovite cu un beţişor numit „piscălău".

Pline de învăţăminte sînt pentru orchestrele noastre populare şi pentru creatori studierea polifoniei populare şi transcrierile micilor formaţii de muzică populară, izvoare nesecate de procedee armonice şi ritmice — pe cît de rudimentare în aparenţă, pe atît de bogate în expresie şi conţinut.





O importantă contribuţie au deci aci creatorii de muzică cultă, compozitorii cunoscători ai folclorului, care au scris şi scriu pe teme populare sau în stil popular, care s-au apropiat cu dragoste de acest gen de muzică, cultivînd tradiţia clasicilor muzicii romîneşti. În ultimii zece ani s-au scris : suite, fantezii, rapsodii, potpuriuri sau simple prelucrări de folclor de diverşi compozitori, fie maeştri consacraţi ca : Marţian Negrea, Sabin Drăgoi şi alţii, fie dintre cei tineri ca : Ştefan Mangoianu, Dumitru Capoianu, Sergiu Sarchizov, Viorel Doboş, Florin Comişel, Mircea Chiriac şi alţii.

Din păcate, în ultimii ani compozitorii nu au mai scris lucrări destinate orchestrelor populare. Considerat pe nedrept ca un gen „minor", în care procesul de creaţie ar fi mai puţin însemnat, acest gen nu a fost sprijinit în măsura cuvenită. Trebuie să subliniem că prelucrarea de folclor necesită o muncă şi o pricepere nu mai puţin însemnate decît prelucrarea temelor originale. Căutarea, selecţionarea unor valoroase teme populare şi tratarea lor nu reprezintă pentru compozitor o dovadă a incapacităţii de a crea teme proprii, originale, ci, din contră, ataşamentul şi dragostea faţă de bogata comoară a folclorului, precum şi o excelentă şcoală de a contribui în mod creator la valorificarea muzicii populare şi ridicarea ei la nivelul muzicii culte.

După cum am mai spus, în etapa a treia orchestrele executînd programele după note, posibilitatea lărgirii repertoriului este extrem de mare. Astfel se pot valorifica lucrările compozitorilor romîni înaintaşi, se pot alcătui programe cu diferite teme, mergînd de la cîntecele din vremea lui Anton Pann, sau străvechile balade şi doine şi pînă la cîntecele revoluţionare sau cîntecele de mase din zilele noastre. Desigur, nu vor fi trecute cu vederea cîntecele de dragoste, romanţele şi altele atît de iubite de marele public de pretutindeni.

În legătură cu executarea repertoriului orchestrelor populare după note, s-au ridicat unele obiecţiuni care au susţinut că piesele astfel prezentate îşi pierd caracterul lor autentic, ca şi acea simplitate plină de farmec, care dă strălucire şi frumuseţe muzicii noastre populare. Unele din aceste obiecţii erau formulate de diverşi muzicieni valoroşi, compozitori, dirijori, critici etc. şi nu putem spune că de cele mai multe ori observaţiile ridicate de aceştia nu erau întemeiate. Greutatea pentru o orchestră populară de a trece din etapa a doua în etapa a treia constă în faptul că cele mai

multe formații de acest gen nu au avut suficiente cadre pregătite, ca să realizeze acest salt.

Experiența ne-a dovedit că bunii instrumentiști populari nu-și pierd calitatea de a fi folcloriști prin faptul că învață notele, și de asemenea nici stilul autentic pe care-l au în interpretarea muzicii populare. Numeroase exemple pot confirma acest lucru. Clarinetiștii Iliuță Rudăreanu și Lăscuț Făgărășeanu, taragotistul Iosif Milu, naistul Ion Oprea, țimbalistul G. Pantazi și mulți alții, perfect cunoscători și interpreți după note, sînt în același timp virtuoși artiști populari cîntînd cu excepțională măiestrie și cu stil popular adecvat zeci și sute de cîntece și jocuri, memorizate de ei din copilărie, care constituie repertoriul permanent al fiecărui artist popular.

Același lucru se poate spune și despre violoniștii cei mai buni pe care i-am avut în muzica populară. De la neuitatul Grigoraș Dinicu și pînă la Nicu Stănescu, Ionel Budișteanu și alții, studiile muzicale pe care și le-au însușit nu i-au îndepărtat de stilul muzicii populare, ci dimpotrivă, le-a dat o bază tehnică organizată și le-au îmbunătățit mijloacele de expresie muzicală. Dacă, deci, așa stau lucrurile cu fiecare artist în parte, de ce atunci orchestrele populare, cînd introduc în repertoriul lor prelucrări realizate de compozitori, le interpretează într-un mod neconvingător și le cîntă fără stilul pe care îl pun în interpretarea pieselor învățate după auz și mai cu seamă fără strălucirea cu care ne-am obișnuit în interpretarea pieselor de muzică populară ? Tocmai acest lucru — pierderea aspectului de virtuozitate colectivă și prezentarea programelor învățate pe note la nivelul artiștilor amatori — justifică obiecțiile muzicienilor de care aminteam. Mai multe sînt cauzele care determină nesiguranța în însușirea acestei noi metode de muncă.

În primul rînd, lipsa de practică a celor mai mulți lăutari de a cînta după note, iar la unii din ei chiar totala necunoaștere a notelor. Încă din prima etapă de dezvoltare, aceea de „taraf mare", s-au inițiat la ansamblurile de muzică populară din București și au fost recomandate de asemenea și orchestrelor populare din celelalte regiuni ale țării cursuri de alfabetizare muzicală pentru acei lăutari care nu cunosc notele. La orchestra „Barbu Lăutaru", de exemplu, pe cînd era afiliată Institutului de Folclor, în decurs de cîțiva ani au funcționat paralel atît o clasă de alfabetizare muzicală cît și cîteva cursuri de perfecționare instrumentală pentru membrii orchestrei. Rezultatele acestei metode de muncă au fost creșterea calității artistice, o mai mare omogenitate a grupurilor instrumentale și a ansamblului întreg, îndepărtarea notelor false și a acordajului defectuos și mai cu seamă posibilitatea pentru orchestră de a interpreta prelucrări făcute de compozitori, învățate evident după note. În repertoriul orchestrei „Barbu Lăutaru" figurează încă și astăzi piese ca jocul „Pe picior" de Sabin Dragoi, „Rapsodia pentru instrumente populare" de Mircea Chiriac și altele pe care membrii orchestrei le-au îndrăgit și asimilat atît de bine, cîntîndu-le cu aceeași virtuozitate și strălucire ca și bucățile împrumutate din repertoriul tradițional lăutăresc. Personal, am fost uimit de ușurința cu care lăutarii asimilează lucrările compozitorilor, memorizînd pagini întregi de muzică și interpretîndu-le, după cîteva repetiții, pe dinafară.

O altă greutate ivită în cadrul acestei noi metode de muncă — interpretarea după note —, caracteristică etapei a treia, constă în alcătuirea repertoriului și mai ales în felul cum sînt concepute și realizate de către compozitori lucrările destinate orchestrei populare. Într-adevăr, prelucrarea pentru orchestra populară pune pentru compozitori probleme deosebit de dificile. Astfel, nu este suficient să se aleagă o temă frumoasă și interesantă care să fie armonizată corect. Trebuie ceva mai mult decît atît și anume ca tema, armonizarea, contrapunctul, dezvoltarea, să izvorască din spiritul celor mai bune tradiții ale muzicii populare. Trebuie ca fiecare din lăutarii care alcătuiesc colectivul orchestrei să fie convins de faptul că realizează individual și colectiv un lucru de valoare artistică superioară, că are de învățat din lucrarea respectivă, trebuie să-i placă, să sune frumos, să fie altfel decît ar fi putut-o face ei singuri.

Conduși o viață întreagă de un simț artistic deosebit (deși adeseori gustul și preferințele lor pot fi discutabile), membrii unei asemenea orchestre constituie pentru compozitor cea mai exigentă comisie de verificare din cîte cunosc pînă acum. Dar o dată ce o lucrare le este dragă, puține formații artistice pun atîta rîvnă și pasiune la studierea unei bucăți muzicale. Cu o tragere de inimă pe care din păcate uneori nu o întîlnim decît rar la artiștii profesioniști, membrii orchestrelor populare nu cunosc odihna pînă cînd anumite pasaje solistice sau descoperite nu merg perfect, pînă cînd nu-și învață partida respectivă.

Un rol deosebit de important îl au dirijorii și conducătorii artistici ai acestor formații. Lor le revine sarcina de a îndruma dezvoltarea acestor formații și de a face educația artistică a colectivului. Față de marile posibilități de difuzare de care se bucură aceste orchestre pe drept cuvînt numite „populare", dirijorii și conducătorii artistici au un rol de seamă și în formarea educației artistice a publicului. Atît în etapa întîia cît și în etapa a doua se remarcă alături de piese valoroase, unele lipsite de gust artistic, nereprezentative pentru arta noastră populară. În special în repertoriul soliștilor vocali se găsesc adeseori texte lipsite de valoare artistică și de sens, pline de vulgarități și de „poante" create într-adins în vederea unui anumit succes de public. Uneori cîntăreții înșiși nu sînt străini de aranjarea în acest scop a textului, unele fiind chiar opera lor. Considerăm că asemenea preocupări menite să culeagă aplauzele publicului nu au nici o contingență cu activitatea unui adevărat artist popular.

Am amintit de unele lucrări intrate în repertoriul permanent al orchestrei „Barbu Lăutaru", care fiind prelucrate la un nivel superior au marcat un pas înainte în dezvoltarea acestei formații. În afară de piesele menționate, au mai intrat în

repertoriul aceleiași formații și alte prelucrări datorite unor compozitori ca Sabin Dragoi, Viorel Doboș, Ștefan Mangoianu, George Marcu și alții care au figurat din cînd în cînd în programele acestei orchestre pînă în ultima vreme. Cu toate acestea, cea mai mare parte a lucrărilor care alcătuiesc repertoriul orchestrei „Barbu Lăutaru" sînt învățate după auz, fie preluate aidoma din repertoriul tradițional lăutăresc, fie adaptate în forma prelucrărilor „spontane" chiar de dirijorii orchestrei, așa cum am văzut.

Dintre celelalte orchestre populare existente în București, orchestra populară a ansamblului „Ciocîrlia" merită o menționare specială. Printre membrii acestei orchestre se află cîțiva valoroși instrumentiști populari ca : Ion Oprea (nai), Iosif Milu (taragot), Matache (clarinet) și alții. Cea mai mare parte din instrumentiști sînt buni cititori de note iar conducerea ansamblului s-a străduit permanent să îmbogățească repertoriul de prelucrări.

În afara compozitorilor mai sus citați, au scris pentru această orchestră : Viorel Doboș, Alois Honia, C. Arvinte și alții. Nici această orchestră nu este încă în măsură să-și alcătuiască programul numai din prelucrări, în special din cauza lipsei unui asemenea repertoriu. Unele încercări de acompanierea corului cu orchestra populară au dat rezultate promițătoare pentru acest gen. Trebuie să menționăm că aceste încercări sînt foarte utile în vederea creării viitorului ansamblu de artă populară romînească. Orchestra Populară Radio numără printre membrii săi, în afară de violoniștii-dirijori Ion Luca Bănățeanu și Victor Predescu, unele elemente deosebit de apreciate de public ca : Băluță (clarinet), Marcel Budală (acordeon), Nelu Urziceanu (vioară) și alții. Și această orchestră este formată din buni cunoscători ai notelor și a făcut nenumărate înregistrări cu prelucrări datorite compozitorilor Marțian Negrea, C. Bobescu, D. Capoianu, S. Sarchizov, Mircea Chiriac și alții. Orchestra a realizat programe acompaniind unele formații ale corului radio cu rezultate reușite.

Avînd misiunea să cînte muzică din toate regiunile țării și să acompanieze soliști vocali și instrumentali de pretutindeni, orchestra populară Radio desfășoară o activitate intensă îmbogățindu-și neîncetat repertoriul și satisfăcînd exigențele microfonului. Față de specificul acestei orchestre considerăm totuși că numărul de prelucrări este redus, majoritatea pieselor din repertoriu fiind prezentate tot în forma tradițională.

A patra orchestră populară mai importantă în București este orchestra Sfatului Popular al Capitalei în curs de reorganizare al cărei repertoriu este format tot din piese tradiționale fără note.

În ce privește orchestrele populare din țară, sînt în total cca 20 de orchestre populare, din care unele activează pe lîngă Filarmonicile regionale, iar altele depind de Sfaturile Populare locale. În prima categorie sînt orchestrele populare : Doina Moldovei (Iași), Miorița (Or. Stalin), Cîndrelul (Sibiu), Danko Piszta (Oradea), precum și orchestrele populare din Cluj și Arad. Aceste orchestre sînt în general mai bine organizate și îndrumate de Filarmonicile pe lîngă care sînt afiliate. În general lipsesc instrumentele populare propriu-zise, ele bazîndu-se pe clarinet, acordeon, țambal și coarde.

În a doua categorie (dependente de Sfaturile populare) sînt orchestrele : Flacăra Prahovei (Ploești), Doina Argeșului (Pitești), Lazăr Cernescu (Caransebeș), precum și orchestrele din mai multe orașe ca : Giurgiu, Constanța, Alexandria, Oltenița, Roșiorii de Vede, Bîrlad, Piatra Neamț, Vălenii de Munte etc. Mai reduse numeric, unele avînd între 20 și 30 de persoane, iar altele între 14 și 20 de persoane, multe din acestea se află în faza de „taraf mare".

Sarcina de căpetenie a acestor orchestre regionale este valorificarea folclorului local. Unele orchestre ca cea de la Arad, Ploești, Pitești, Or. Stalin, Oradea, Caransebeș au dat rezultate remarcabile pe această linie, dovedind că au dirijori sau conducători artistici experimentați. Metoda de lucru practicată rămîne în general cea a învățării după auz a repertoriului, cu unele excepții la Arad, Ploești etc., care folosesc note, apoi piesele o dată studiate sînt memorizate și executate pe dinafară.

În general, orchestrele duc lipsă de cadre conducătoare de specialitate cu experiență în problemele de folclor, lucru ce se resimte în alcătuirea repertoriului mai cu seamă din piese lăutărești cunoscute și mai puțin din cîntece și jocuri culese direct de la țară cu valoare artistică și documentară mult mai mare.

În concluzie, constatăm după zece ani de existență a acestor formații, necesitatea unui sprijin mai susținut din partea Ministerului Culturii, Institutului de Folclor, Uniunii Compozitorilor, Sfaturilor Populare locale etc.

Instructaje speciale cu conducătorii artistici și dirijorii orchestrelor din țară, schimburile de experiență între diferitele formații artistice, organizarea împreună cu Institutul de Folclor a unor cursuri de specializare a cadrelor conducătoare, realizarea unor culegeri de folclor model în cîteva regiuni caracteristice prin bogăția folclorului cu participarea dirijorilor orchestrelor populare mai importante, iată cîteva soluții care se impun pentru dezvoltarea și ridicarea artistică a acestor formații.

Paralel cu această acțiune, Ministerului Culturii și Uniunii Compozitorilor le revine sarcina de a stimula pe compozitori pentru noi lucrări destinate orchestrelor populare.

Organizarea unor deplasări în diferite regiuni ale țării a unor mici grupuri de folcloriști și compozitori, credem că ar da rezultate din cele mai satisfăcătoare, atît pentru formațiile artistice respective cît și pentru muzicienii care vor să cunoască specificul acestor formațiuni.

Convinși fiind că inepuizabila bogăție și frumusețe a folclorului nostru oferă acestor formațiuni posibilități nesfîrșite de dezvoltare, apreciind măiestria și virtuozitatea artiștilor noștri populari, siguri că servim prin aceasta la ridicarea nivelului artistic și cultural al marilor mase, să pășim cu încredere în noua etapă de muncă, încredințați că creșterea calitativă a acestor formații artistice nu va întîrzia să se afirme.

Cum să folosim acordeonul în cadrul echipelor artistice de amatori

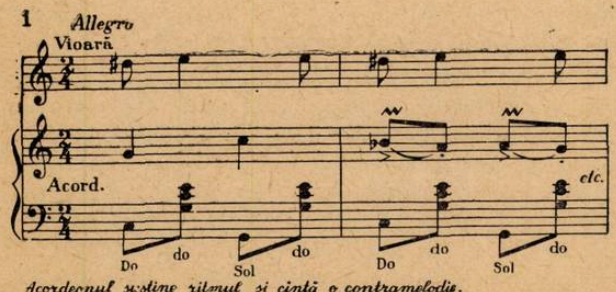
de MIŞU IANCU

În mişcarea noastră artistică de amatori, rolul acordeonului este important deoarece : a) este un instrument complet (poate susţine în acelaşi timp şi melodia şi acompaniamentul armonico-ritmic) ; b) este suplu şi uşor transportabil ; c) se pretează atît la interpretarea muzicii populare cît şi a celei distractive, iar aceste caracteristici se suprapun perfect nevoilor formaţiilor noastre.

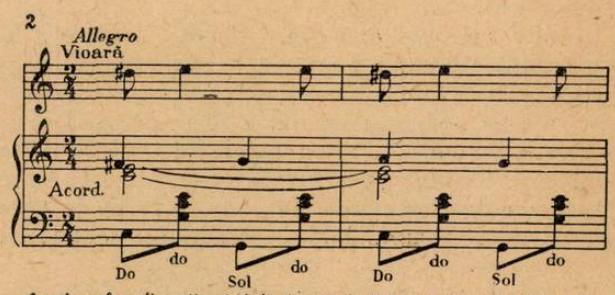
În echipele de dansuri, acordeonul este din ce în ce mai mult folosit, încredinţîndu-i-se, împreună cu alte instrumente sau singur, rolul de acompaniator.

În cazul în care restul formaţiei conţine instrumente din secţia ritmică (baterie, contrabas sau pian), acordeonul va fi purtătorul melodiei, funcţie pe care o îndeplineşte cu foarte bune rezultate, datorită timbrului său penetrant, sau — dacă este vorba de un instrument mai perfecţionat — şi registrelor pe care le poate alterna, evitînd monotonia. Întrebuinţarea başilor nu este indicată în eventualitatea existenţei altor instrumente de ritm şi armonie, deoarece nefiind vorba de un aranjament scris, în cele mai multe cazuri başii pe care îi pune acordeonistul nu sînt identici cu cei ai contrabasului sau pianului, dînd astfel naştere unei sonorităţi dubioase.

În formaţia compusă din instrumente cu caracter melodic (clarinet, vioară), acordeonul are rol de susţinător ritmic şi armonic. În acest caz, el cîntă cu başii iar pe claviatură marchează cu acordurile respective, timpii slabi în măsura de 2/4 şi 4/8, în măsura de 6/8 timpii I, III, IV, VI etc. Este foarte neplăcut cînd într-o astfel de formaţie acordeonul dublează la unison în mod continuu melodia instrumentelor soliste. Utilizarea acestui procedeu are ca efect o pastă sonoră lipsită de calitate artistică. Cînd nu este nevoie de a susţine ritmul şi cu mîna dreaptă, este recomandabil să se dea acordeonului : intercalări solistice, note ţinute, o contramelodie, răspunsuri în pauzele celuilalt instrument sau cuplaje în terţe, sexte etc. cu solistul.



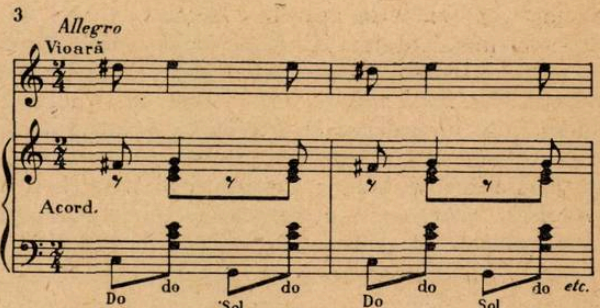
Acordeonul susţine ritmul şi cîntă o contramelodie.



Acordeonul susţine ritmul, cîntînd în acelaş timp cu mîna dreaptă o discretă linie polifonică şi ţinînd un fond armonic.

Se va obţine astfel o muzică de un nivel calitativ mai ridicat, dezvoltînd în acest sens gustul publicului şi al interpreţilor.

După cum am mai spus, acordeonul poate susţine şi singur întreaga parte muzicală într-o echipă de dans ; în acest caz el cîntă melodia cu mîna dreaptă iar cu stînga se acompaniază.



Acordeonul susţine ritmul, cuplează melodia în sexte şi marchează în acelaş timp armonia pe timpii slabi.

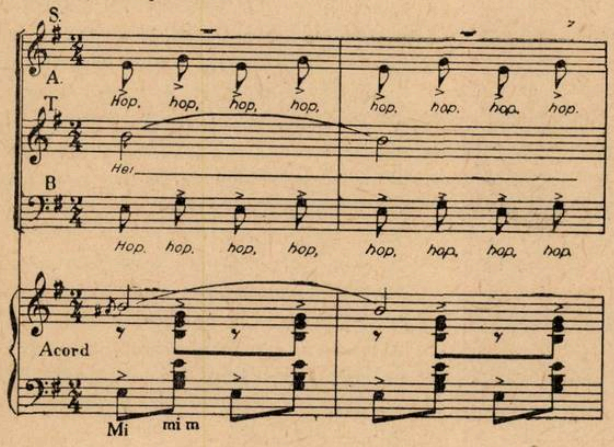
În cadrul brigăzilor artistice de amatori, atunci cînd este singurul instrument de care se dispune, acordeonul suplineşte orchestra de acompaniament. El poate rezolva această sarcină în mod satisfăcător şi în condiţii mai bune decît oricare alt instrument. Comparativ cu pianul, care ar fi singurul mai indicat în această situaţie, acordeonul prezintă avantajul că, deşi are un timbru mai puţin elevat, iar başii sînt mai puţin profunzi, este uşor de transportat, de amplasat pe scenă (poate sta chiar lîngă solist) şi are o sonoritate mai amplă (pianul fiind de obicei în culise sau în fosa scenei). Maniera de a acompania soliştii vocali este aceeaşi cu cea de care am pomenit mai sus în legătură cu rolul acordeonului în formaţia compusă din instrumente cu caracter melodic. Trebuie ţinut seama doar de par-

ticularitatea că aci de o mare importanţă sînt cele cîteva măsuri introductive pe care le execută acompaniatorul. Acestea vor fi alese în tonalitatea piesei respective, pentru ca solistul (de cele mai multe ori emoţionat, lipsit de experienţă) să poată găsi cu uşurinţă tonul. În cazul soliştilor începători este chiar indicat a se ataca cîteva măsuri din începutul melodiei.

În spectacolul de brigadă ca şi în cel al echipei de teatru, în afară de acompaniator al soliştilor, acordeonul poate ajuta la crearea unei atmosfere adecvate şi în părţile de proză. Amplasat în culise, se poate obţine cu ajutorul său efecte bune atît în sublinierea scenelor umoristice sau lirice, cît şi a elementelor de culoare.

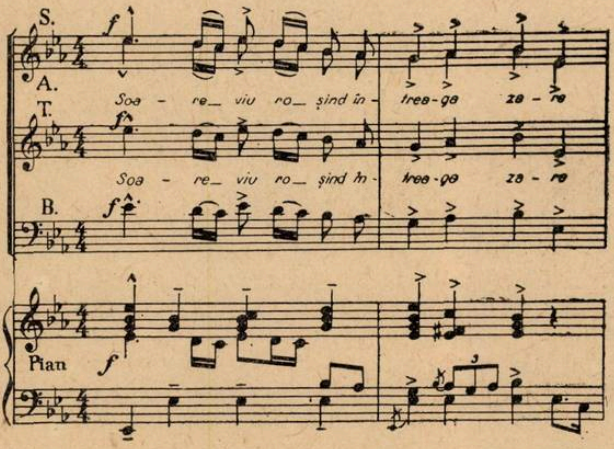
Ca suplinitor al pianului, în acompaniamentul corurilor de amatori, acordeonului i se pot da diverse întrebuinţări. În cazul pieselor cu un pronunţat caracter ritmic, el va marca accentele sau va ţine ritmul atît cu başii, cît şi plăcînd pe claviatură acordurile respective.

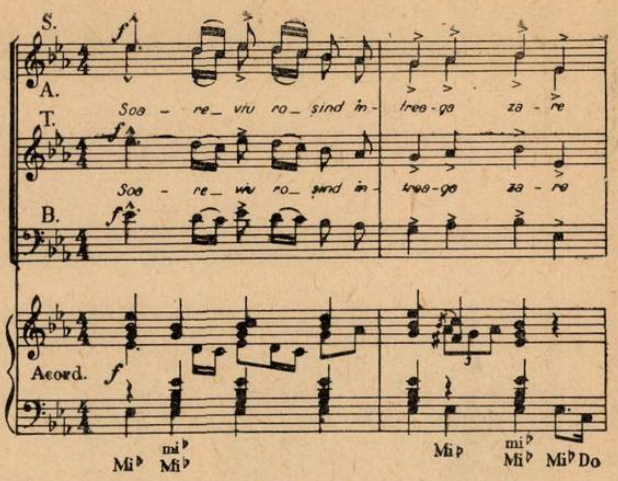
4 *Gh. Şoima - Jienească*



În piesele mai dificile din punct de vedere melodic sau armonic, va susţine vocile. Cînd există o partitură de pian, acompaniamentul este mai uşor de realizat, mîna dreaptă reproducînd fidel conţinutul portativului cheii de sol, iar mîna stîngă adaptează (eventual reduce) cuprinsul portativului de bas.

5 *I. D. Chirescu - Pentru pace luptăm*





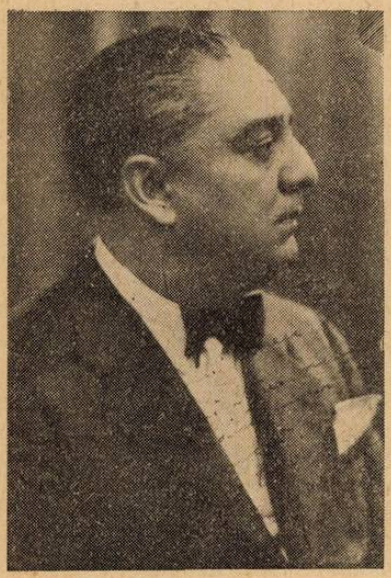
Atunci cînd nu există însă note pentru pian şi prezenţa acordeonului este totuşi necesară, trebuie depus un efort mai mare ; acela de a extrage o ştimă specială din partitura de cor. Este condamnabil procedeul de a se lua o ştimă de sopran şi a se cifra, deoarece de cele mai multe ori, mersul vocilor impune, dacă nu chiar linii polifonice, cel puţin prezenţa notelor de pasaj ; acestea neputîndu-se cifra cu uşurinţă vor face ca acordeonul să acompanieze fals.

Vorbind despre posibilităţile acestui instrument în desfăşurarea activităţii artistice a echipelor de amatori nu se poate trece cu vederea rolul ce-l poate avea în ansambluri orchestrale sau ca solist. În orchestră, acordeonul oferă de asemenea multiple utilizări. El poate susţine melodia, poate crea un fond armonic (în această privinţă înlocuind cu bune rezultate cornii sau armoniumul), dar în acelaşi timp se cuplează uşor cu secţia ritmică sau se pretează la aliaje în unison sau intervale cu flautul, clarinetul, saxofoanele etc. Datorită acestor diverse calităţi, el şi-a cîştigat un loc important în orchestrele de concert sau teatre profesioniste. Ca solist acordeonul poate fi folosit nu numai cînd sîntem în faţa unui instrumentist virtuoz. Un solo de acordeon, chiar cu pretenţii tehnice mai modeste, face plăcere auditoriului. Important este ca execuţia să fie corectă şi artistică. Aşa de pildă, sînt foarte frecvente solo-urile în potpuriurile şi aranjamentele de muzică populară sau distractivă. Ele sînt primite cu multă căldură de public. Ar trebui însă să se meargă şi mai departe în acest sens şi anume, să se transcrie pentru acordeon piese de muzică cultă. Integrarea în programe a unor astfel de transcripţii, bine alcătuite şi bine cîntate, va avea un rol educativ şi va deschide gustul pentru muzică celor mai puţin iniţiaţi, croindu-le drum către sala de concert.

Din cele expuse mai sus se poate vedea larga posibilitate de utilizare a acordeonului în activitatea artistică de amatori. Trebuie ţinut însă seama de un element foarte important : ridicarea nivelului artistic şi tehnic al instrumentiştilor, rezolvarea importantei probleme a cititului notelor. Ar trebui în acest sens instituite în întreprinderi cursuri speciale cu toţi instrumentiştii. Astfel se va evita diletantismul, totodată exigenţele şi dragostea pentru muzică a amatorilor vor creşte în mod simţitor.

Grigoraş Dinicu

— Un deceniu de la moartea marelui artist popular —



Adeseori cînd intri în casa unui muzician, te întîmpină un pian, un vraf de note şi cîteva afişe cu prime audiţii... Dar la un interpret al muzicii populare, urmele preţuirii se rezumă numai la cîteva discuri sau la o fotografie a taraflului în care a cîntat. Atît.

Cel care prima oară trece pragul casei din strada Finlandei unde a locuit Grigoraş Dinicu are senzaţia că a pătruns într-un sanctuar, într-un veritabil muzeu muzical: pe pereţii înalţi ai camerelor, fotografii mari, înrămate, cu dedicaţii de la Kreisler, Thibaud, Cassado, Heifetz, Casals. Apoi imagini de la Expoziţiile internaţionale de la Paris, Londra şi New-York. Nu lipsesc nici fotografii din studiourile de radio sau cinematograf, facsimile de pe decretele de decorare din cele mai diverse colţuri ale lumii, cununi de lauri ş.a. Totul vorbeşte despre măiestria neîntrecutului reprezentant al cîntecului nostru popular, despre un virtuos care a ridicat bogăţia folclorului nostru la nivelul artei clasice.

Grigoraş Dinicu a fost un mare lăutar — în cel mai înalt sens al cuvîntului — al epocii contemporane. Un violonist care n-a cunoscut hotar între muzica cultă şi populară. Un muzician complet, multilateral, de înaltă pregătire profesională care a apărat prestigiul artistic al breslei, al cîntecului popular romînesc. Un compozitor care s-a identificat total cu spiritul folclorului nostru, îmbogăţind repertoriul cu lucrări de aleasă şi autentică factură populară, la loc de cinste situîndu-se binecunoscuta Hora staccato.

Pe Grigoraş Dinicu l-am întîlnit şi în restaurantele Gambrinus sau Continental din Bucureşti, dar în acelaşi timp l-am zărit şi pe afişele Filarmonicii de Stat sub bagheta lui George Georgescu (1932, 1935), Ionel Perlea (1936) şi Egizio Massini (1940).

L-am admirat în repertoriul lăutăresc transmis de posturile noastre de radio sau înregistrat pe discuri, dar l-am aplaudat şi în sala Ateneului interpretînd cu egală competenţă repertoriul violonistic clasic de concert al lui Bach (dublul concert cu Alexandru Teodorescu — 24 mai 1935), Mendelssohn (2 decembrie 1932), Max Bruch (24 mai 1935), Wieniawski (7 mai 1936) etc.

L-am găsit programat în cele mai obscure săli de cartier cîntînd pentru săraci, la căpătîiul răniţilor din spitale, în saloanele de la Green Park Hotel din Londra sau la Pavilionul romînesc al expoziţiei de la New-York.

Avea un dar înăscut de a te subjuga de la prima trăsătură de arcuş. Cînd pornea Doina Oltului, totul încremenea în restaurantul zgomotos. Forfota înceta, sîsîitul mulţimii potolea pe guralivi, adeseori „îmblînziţi" de vioara lui Grigoraş. Omul acela înalt, smead, cu ochii mari, verzi, lucioşi, ce păreau două piese nestemate umbrite de stufoasele-i sprîncene, ştia să cucerească auditorul cu măiestria dătătoare de viaţă a *Ciocîrliei*. Suferinţa şi tristeţea omului de rînd dăduse naştere la proverbiala zicală bucureşteană, semnificativă pentru neîntrecuta măiestrie a lui Dinicu: „Sînt atît de amărît, că nici Grigoraş nu m-ar putea înveseli".

Cultura muzicală superioară l-a ajutat să depăşească lăutăria veacului trecut. În programele sale

Taraful Grigoraş Dinicu

exista un echilibru între repertoriul de salon și cel popular. Alături de Souvenir sau Serenada de Drdla, de o uvertură sau un potpuriu de operetă, puteai întîlni un Avant de mourir de G. Boulanger, O sîrbă a Expoziției și binecunoscuta Improvizație cu Hora de la Chitorani. Niciodată Grigoraș Dinicu n-a acceptat „plicul" clientului ca răsplată pentru o romanță favorită. A preferat o simplă carte de vizită cu mulțumiri anticipate, iar piesa a introdus-o în afară de program.

Interpretarea lui Grigoraș a rămas pînă azi neîntrecută. Avea un sunet clar, rotund, ce vibra intens.

O generozitate deosebită cunoștea mai ales registrul grav. Dublele coarde sau pasajele de virtuozitate în pozițiile înalte ale viorii sunau cristalin. În trăsătura de arcuș simțeai tot temperamentul său pasional. Staccatura crease invidia celor mai mari virtuoși, abătuți la restaurantul unde cînta Grigoraș. Frazarea nobilă, de rară expresivitate, inteligentă, cu gust concepută, îl trăda pe marele artist de la prima notă. În romanțe știa să strecoare nu numai poezia vremii de demult, dar și oarecare nuanță de senzualitate caracteristică genului ce te făcea să trăiești textul rostit de strunele instrumentului mai puternic decît glasul cîntărețului. Grigoraș Dinicu a împlinit prestigiul mai multor generații de muzicieni talentați pe care i-a avut poporul nostru.

Născut la 3 aprilie 1889 în București, Grigoraș Dinicu a făcut parte dintr-o veche familie de lăutari. Vestitul Costache Dinicu, răsfățatul scripcar al lui Grigore Ghica Vodă, stîrnise admirația curții domnești și a oaspeților străini acum mai bine de un veac. Muscalagiul Angheluș Dinicu (care era pe la 1880 starostele lăutarilor din mahalaua Scaune din București) împreună cu fiii săi Dimitrie și Gheorghe — ambii foști profesori la Conservatorul din Capitală — au impus prestigiul artistic al familiei. Violoncelistul Dimitrie Dinicu, neobosit animator al orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice, a transmis arta sa actualului director al Conservatorului „Ciprian Porumbescu", Dimitrie Gh. Dinicu.

Încă din copilărie, Grigoraș a fost atras fie de cafeneaua lăutarilor din Scaune, fie de corul copiilor condus de Costică Munteanu. Ajutat de unchiul său Dimitrie, s-a înscris la Conservator în clasa de vioară a profesorului Rudolf Machler. Dimineața urma cursurile impuse de programa analitică, iar după masă cînta după o perdea la panorama Moșilor. Printr-o nefericită întîmplare, Machler și Dimitrie Dinicu se dușeră într-o zi să se distreze prin vestitul tîrg, cînd în spatele clownului ce făcea scamatorii cu o vioară fără coarde, îl recunoscură — după sunet — pe... Grigoraș. Pedeapsa unchiului fu necruțătoare : eliminarea din Conservator.

Așa începu Grigoraș Dinicu lecțiile particulare cu marele violonist și concert-maestru al Societății Filarmonice din București, Carl Flesch. În scurt timp, sub atenta îndrumare a pedagogului german, tînărul violonist a reușit să recîștige încrederea unchiului și a celorlalți profesori de la Conservator și astfel s-a văzut în pragul absolvenței interpretînd Concertul pentru vioară de Paganini.

Cu un costum de haine și o pereche de ghete noi făcute cadou de unchiul „Mitică", cu vestita vioară a lui Costache Pompieru împrumutată special pentru concertul de absolvență de la Ateneu, cu sprijinul lui Alfonso Castaldi care s-a ocupat personal de repetițiile orchestrei, tînărul violonist a absolvit strălucit Conservatorul de muzică și declamațiune din București. Atunci s-a născut (ca „bis" la sfîrșitul Concertului de Paganini) și Hora staccato, lucrare care avea să-l facă cunoscut pe Grigoraș Dinicu în lumea întreagă, prin aranjamentele lui Heifetz și Vladigheroff.

Deși i s-a propus să se perfecționeze la Viena, totuși greutățile familiei l-au determinat să renunțe la o carieră concertistică poate de mare anvergură peste hotare, angajîndu-se la restaurantul Bufet de la Șosea, unde în scurt timp avea să se impună prin măiestria de interpretare a repertoriului popular.

Condeiele celor mai iscusiți foiletoniști ai epocii, ca Alexandru Vlăhuță, Radu Rosetti, Constantin Bacalbașa, Ilarie Chendi, i-au acordat pagini pline de admirație, în timp ce Ion Luca Caragiale l-a angajat — începînd din anul 1907 — la restaurantul Gambrinus.

Dar dorința tînărului violonist era de a se perfecționa. Ajunse din nou elev al profesoarei Nițulescu-Lupu și apoi al lui Vasile Filip. Acum și-a completat unele cunoștințe de stil și interpretare a repertoriului clasic. Progresele sînt vizibile nu numai în marile concerte în care a apărut pe estrada Filarmonicii de Stat, dar mai ales în aleasa interpretare a repertoriului popular la radio și pe discuri. Grigoraș Dinicu începuse să cucerească astfel admirația străinătății. Cît de gustate și de așteptate erau emisiunile sale nu numai de către obișnuiții ascultători, dar și de specialiști ne-o dovedește un fapt petrecut în preajma celui de al doilea război mondial.

Vioara lui Grigoraș stîrnise — prin emisiunile radiofonice — admirația colegului său din Budapesta, Moghioros Imre. Fără a se cunoaște personal, au început să-și schimbe repertoriile. Orchestra lui Grigoraș Dinicu cînta acum Rapsodiile maghiare de Liszt, Dansurile maghiare de Brahms, Eroul pustei de Monti, ceardașuri etc., în timp ce Moghioros Imre ataca Hora calul, Hora boierească, Sîrba fetițelor, Hora Staccato, Sîrba lui Ilie etc. Cînd violonistului nostru i s-a schimbat ora de transmisie către miezul nopții iar vecinii nu l-au mai auzit concertînd, Moghio-

Pe Terasa Oteteleșanu cu Iancu Brezeanu

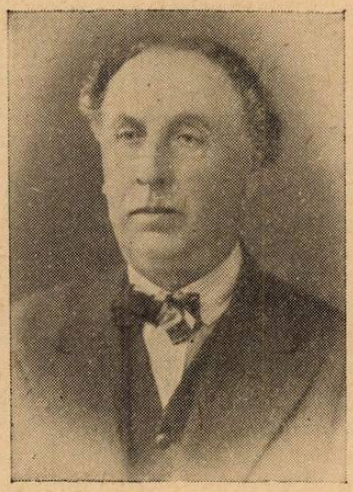
ros Imre i-a trimis o scrisoare la restaurantul Continental, întrebîndu-l de... sănătate ! Grigoraş l-a rugat să-l „prindă" după orele 24, fiindcă are ceva important să-i spună. În săptămîna următoare, arcuşul său l-a fermecat pe Moghioros Imre cu tot repertoriul maghiar învăţat după postul de radio Budapesta. Virtuosul vecin a înţeles „răspunsul" şi de atunci cei doi trubaduri populari au devenit prieteni care „discutau" săptămînal prin limbajul cîntecului şi pe calea undelor.

În ziua de 28 martie 1949, Grigoraş Dinicu a murit la Bucureşti măcinat de suferinţa unei boli necruţătoare (cancer la gît) care l-a făcut pe optimistul violonist să se consoleze în aşteptarea sfîrşitului cu gîndul că şi-a făcut pe deplin datoria faţă de cîntecul popular romînesc.

La împlinirea unui deceniu de la moartea lui Grigoraş Dinicu, amintirea sa este tot atît de vie în inimile celor care l-au admirat ani de-a rîndul pentru măiestria sa artistică, iar azi cercurile largi de ascultători care-i urmăresc zilnic la radio emisiunile de muzică populară preţuiesc aşa cu merită talentul acestui artist excepţional.

VIOREL COSMA

Ion Bohociu



S-au împlinit, la 18 aprilie 1959, 15 ani de la moartea compozitorului Ion Bohociu, profesor de muzică la fostul liceu Vasile Alecsandri din Galaţi — catedră obţinută prin concurs şi pe care a ocupat-o de la 1897 pînă la pensionare. La 24 august 1959 se împlinesc 85 de ani de la naşterea lui, în comuna Crăeşti Covurlui, din părinţi plugari. A urmat Academia de finanţe şi chimie, Conservatorul din Bucureşti (teorie, solfegiu şi armonie, avînd ca profesor pe Eduard Wachman). Mai tîrziu a urmat la Conservatorul din Leipzig (1901-1905) cursurile de armonie, contrapunct, forme şi orchestraţie cu profesorii Jadasohn, Reineke, Krall şi Zölner. Era de aşteptat ca un muzician cu aleasă cultură generală, cu intense cunoştinţe de specialitate şi o frumoasă creaţie artistică corală şi simfonică, la venirea sa în ţară să fie răsplătit pentru strădaniile lui, ceea ce nu s-a întîmplat. Alături de Cucu, Ion Bohociu trebuie considerat poate ca cel mai merituos elev al lui Wachmann.

Creaţia sa cuprinde : compoziţii corale (didactice, originale şi prelucrări de folclor apărute în şapte broşuri ş.a.), compoziţii pentru pian şi vioară (canoane, fugi, valsuri, romanţe), compoziţii coral-simfonice (balada „Codrule codruţule" pentru cor bărbătesc, solo şi orchestră executată la radio de corul şi orchestra Radio dirijată de Theodor Rogalski ; Cantată în trei părţi pentru cor şi orchestră, în aceeaşi execuţie), compoziţii orchestrale („Poema romantică în trei părţi", Rondoletto şi Cîntec de nuntă).

Execuţiile de la Radio ale lucrărilor lui Bohociu au avut un succes remarcabil dar acesta s-a petrecut mult prea tîrziu : cu doi ani înaintea morţii lui la 70 de ani.

Cîteva caracteristici ale stilului lui Bohociu : claritatea liniei melodice, construcţia logică a frazei ; spirit popular în toate piesele şi în special intuiţia firească a armoniei modale.

ION CROITORU

Lieduri romînești și din țări prietene

Arta Florescu acompaniată la pian de Hilda Jerea

Muzica nouă are cea mai mare nevoie de interpretări cu adevărat artistice și cîteodată felul bun sau rău în care este prezentată este determinant pentru succesul ei. Voi spune de la început că muzicienii cîntați în recitalul de lieduri romînești dat de Arta Florescu și Hilda Jerea s-au bucurat de concursul unor interpreți remarcabili.

Programul a cuprins alături de cîteva prime audiții și compoziții cunoscute mai de mult. Am admirat din nou cîntecul lui Mihail Jora, care surprinde în sensurile lui bogate atmosfera versurilor unor poeți al căror univers afectiv este cu totul deosebit: lirica de esență romantică a lui Mihai Eminescu în „Ce stă vîntul tot să bată", candoarea zîmbitoare și zburdalnică a versurilor lui Tudor Arghezi în „Doi frumoși", și vitalitatea pasionată a Marianei Dumitrescu în „Bună dimineața".

Poemele lui Tudor Ciortea „În luntre", „Statornicii" și „Improvizații" pe versurile marelui poet al Chinei din veacul al VIII-lea, Li Tai Pe (698—762) îmi par a fi cele mai izbutite piese vocale ale compozitorului. Muzica are un farmec specific determinat de coloritul discret pentatonic care sugerează ambianța sonoră a melodiei chineze, intuiește melancolia parfumată de izul vremurilor străvechi și acea gingășie distilată în nuanțe de pastel, caracteristice versurilor poetului, care alături de uriașul munte King-Ting, a izbutit „să se țină neclintit în vecie".

Din ciclul de 6 cîntece compuse de Gheorghe Dumitrescu pe versuri de Bacovia am ascultat liedul „Decembrie". Compozitorul încearcă să evoce, în depănarea unei melodii asemănătoare unui colind (cîntecul este lucrat ca o temă cu variațiuni) imaginea contemplării viforului alături de iubită, la adăpostul unei camere în care focul trozește. Fluturarea de gingășie țesută în broderia cuvintelor potrivite cu măiestrie de Tudor Arghezi animă recitativul melodic în stil popular în care, tot Gheorghe Dumitrescu, concepe în maniera sa folclorică cunoscută cîntecul „Miere și ceară".

Tot în primă audiție, Arta Florescu și Hilda Jerea au prezentat două lieduri de Diamandi Gheciu, care cu toată înclinația pentru lirism (la cîntecele sale am admirat întotdeauna tocmai această latură), abordează și genul foarte dificil al satirei muzicale în „Baba-n sat" după Tudor Arghezi. Textul lui Victor Tulbure „O casă știu" mi se pare mai puțin propriu transpunerii muzicale.

Ciclul mai vechi intitulat „Cîntece de lume" de Ștefan Mangoianu trădează prezența unui compozitor la care anumite particularități și intenții de originalitate sînt clare. Am mai avut prilejul să ne oprim asupra acestor lieduri, subliniind tocmai aceste date, care în confruntare cu programul serii de cîntece romînești apar reconfirmate. (Cele două interprete au ales piesele „Dintr-o zi" după Victor Tulbure și „De dor" de Mihai Beniuc). Era firesc ca liedurile lui Constantin Silvestri, după trei poeme din volumul lui Rainer Maria Rilke „Die frühen Gedichte" au adus, prin însăși natura inspirației lor, o altă atmosferă (liedurile sînt compuse după textul original). Silvestri concepe liedul în sensul modern al tradiției mari a genului izvorîtă din lirica germană (e vorba de o apropiere de liedul lui Gustav Mahler) și izbutește o formulă personală, în același timp însă autentică și impresionantă.

Sinceritatea și esența oarecum romantică a talentului lui Pascal Bentoiu au găsit resurse de emoție și expresivitate muzicală în cele 3 sonete ale lui Mihail Eminescu „Afară-i toamnă", „Sînt ani la mijloc" și „Cînd însuși glasul". Rezultatul este un ciclu de trei poeme vocale admirabil sudate. Acompaniamentul pianistic creează acea ambianță sonoră și afectivă în care vocea deapănă vraja versului eminescian.

Tot în primă audiție au fost prezentate și cîntecele pe versuri populare de Sergiu Sarchizoff: fără a demonstra o prezență foarte personală a autorului, ele au meritul unui limbaj direct și simplu. Am reîntîlnit aceste cîntece („Cine-aude glasul meu" și „De-ăștia feciori avem") în încheierea unui alt recital pe care tot Arta Florescu și Hilda Jerea l-au susținut în luna martie.

*

Ideea unui program de cîntece ale compozitorilor din țările de democrație populară este fără îndoială fericită, ea trebuind susținută și ilustrată viu prin creația vocală contemporană din țările prietene. Dvorak, Karlovicz, Lîsenko și Avtemovski sînt creatori ale căror compoziții au intrat în patrimoniul clasic. Am admirat de asemenea lirica suavă, farmecul direct și ingenuu al melodiilor chinezești de Chu-Hsi-Hsien și Ting-Seng-Te.

Se cuvin a fi menționate pentru savoarea lor de natură folclorică „Cîntecul din Lublin" de Kolasinski, „Fetița" de Dobre Hristov și „Mura" de Paraschiev Hagiev (la acestea din urmă interpretarea a suferit de un dezechilibru ritmic evident).

Reușita serii de muzică romînească se datorește cu precădere calității excelente a interpretării. Arta Florescu (care a atins în ultimii ani o măiestrie demnă de performanțe internaționale) trăiește sensul muzical poetic al liedului; sensibilitatea și intuiția ei, alăturată unui glas amplu și cuceritor prin anumite particularități de timbru au fost coordonatele interpretării. Alături de Arta Florescu, Hilda Jerea, pe care de multă vreme nu am mai ascultat-o ca interpretă, a susținut partea pianistică cu abilitatea unei

bune instrumentiste, dar mai ales cu înțelegerea superioară a rolului esențial al acompaniamentului în muzica de cameră.

*

În ciclul de emisiuni radiofonice dedicate prezentării noilor înregistrări de lucrări românești, s-au difuzat, în aceeași perioadă, un grup de lieduri de Zeno Vancea.

Compozitorul urmărește redarea sensului expresiv al versurilor care stau la baza cîntecelor sale într-o manieră autohtonă, care nu decurge din citatul folcloric, ci din structura intimă a melodiei, de natură modală.

Din ciclul bacovian al „Cîntecelor de toamnă", de cea mai mare autenticitate a expresiei sînt cele două lieduri cunoscute mai demult „Alean" și „Moina". În contrast cu atmosfera cețoasă a cîntecelor de toamnă, liedul mai amplu intitulat „Carmina bacchica" (după Ion Algeorge) aduce viziunea sărbătorească a unui cules antic.

Cu prilejul aceleiași audiții am mai ascultat cîntecul „Pe colinele cu lanuri". Versurile care îmbracă semnificații simbolice (este vorba de ideea nașterii operei de artă) aparțin lui Mihail Beniuc.

Interpretînd liedurile lui Zeno Vancea, soprana Emilia Petrescu s-a dovedit din nou aceeași excelentă cîntăreață de cameră, pe care am apreciat-o în toate manifestările ei. Ea a fost acompaniată de Nicolae Rădulescu.

Astfel de înregistrări, de calitate artistică superioară sînt de mare preț pentru popularizarea în condiții optime a creației românești.

ADA BRUMARU

Suita de T. Olah

Pe afișele concertelor din Capitală apar mereu nume noi de tineri interpreți și compozitori care se afirmă. Astfel, la concertul dat de orchestra Simfonică Radio, la 18 martie a.c., am avut prilejul să urmărim doi tineri muzicieni : dirijorul Ludovic Bacs, care a debutat în Capitală, și compozitorul Tiberiu Olah. Ultimul, prin lucrările pe care le-a scris pînă în prezent, a dovedit că se numără printre cei mai înzestrați compozitori ai tinerei generații din țara noastră.

„Suita simfonică", prezentată în cadrul acestui concert, a fost compusă în anul 1956. Ea este alcătuită din patru piese scurte scrise inițial pentru secvențe de filme documentare sau jurnale de actualități, care oglindesc aspecte ale vieții noi din patria noastră, și închegate ulterior într-o suită pe baza principiului de contrast.

Caracteristic pentru această lucrare este vitalitatea și exuberanța, exprimate printr-o ritmică vie și bogată, provenită din muzica populară. De altfel, pe lîngă melodică, ritmica apare ca un element de bază, deseori predominant în trei din cele patru părți, și anume în „Carnavalul tineretului", „Pornesc tractoarele", dar mai cu seamă în partea a doua „Perpetuum mobile", unde un ritm asimetric de opt pulsează de la un cap la celălalt, dînd impresia acelei „veșnice mișcări".

Temele sînt foarte pregnante. De remarcat că autorul a reușit să îmbine, în chip armonios, melodica de provenință românească cu cea maghiară.

Orchestrația este spirituală, străvezie, plină de fantezie. Combinațiile de timbre, bine alese, servesc exprimarea conținutului emoțional, prezent în întreaga suită. Muzica nu devine nici un moment ilustrativă, în ciuda faptului că ea a fost concepută inițial pentru film.

Execuția a fost în linii mari satisfăcătoare. Dar o interpretare cu mai multă vervă și cu o precizie mai mare ar fi fost mai adecvată lucrării.

Solista concertului, pianista Maria Fotino, a interpretat cu simț stilistic și cu finețe concertul pentru pian și orchestră în sol major K. V. 453 de W. A. Mozart. Este însă regretabil că orchestra nu a fost la nivelul solistei și nu a reușit să ajute efectiv în redarea fidelă a muzicii lui Mozart. Au existat serioase decalaje între pian și orchestră, sonorități neadecvate, ca să nu mai vorbim de stil. Ar fi bine ca dirijorii noștri să acorde o mai mare atenție acompaniamentului orchestral, lucru nu rareori neglijat.

În interpretarea Simfoniei a III-a de Brahms, tînărul dirijor Ludovic Bacs s-a achitat bine de o misiune nu prea ușoară. Pe lîngă preocuparea pentru o interpretare cît mai personală, a dat dovadă că și-a însușit bine tehnica dirijorală. Gestica sa este expresivă și nu-i lipsește nici precizia. Are însă unele dificultăți cu mîna stîngă care repetă mișcările mîinii drepte (mișcare în oglindă).

Redarea simfoniei poate fi socotită reușită. Linia brahmsiană a fost păstrată, cu toate că au existat unele mici inadvertențe de stil, provenite din căutarea unor efecte sonore care, credem, nu se potrivesc prea bine cu muzica lui Brahms. Trecînd însă peste aceste mici neajunsuri, de altfel firești la un dirijor tînăr, putem afirma că prima apariție a dirijorului Ludovic Bacs, în fața orchestrei simfonice Radio, a fost încununată de succes.

A. PORFETYE

Concert de orgă

La 23 martie a.c., în sala Ateneului R.P.R., soprana Emilia Petrescu, mezzo-soprana Martha Kessler și organistul Horst Gehann au prezentat un program de lucrări pentru voce și orgă, cuprinzînd piese ale autorilor preclasici, clasici, romantici și contemporani.

Concertul a început cu Preludiul și Fuga în si minor de Bach, în interpretarea organistului Horst Gehann. Am fost plăcut impresionați de muzicalitatea tînărului artist, de remarcabilul său simț al stilului precum și de intrările precise și de unele sonorități realizate cu finețe. Noblețe și interiorizare am remarcat în interpretarea coralului în la minor de Frank. Ceea ce dorim pe viitor, este o amplă respirație în construcția fugilor lui Bach și o interpretare mai puțin fragmentară. Organistul Horst Gehann a acompaniat cu competință și cu o discretă participare pe cele două cîntărețe. Emilia Petrescu a redat cu un cald lirism „Pădurea întunecoasă" de Lully, cu o tehnică vocală îngrijită. Aria din Cantata de Haendel și cu gingășie cele două lieduri de Reger : „Într-o grădiniță cu trandafiri" și „Fericire".

Mezzo-soprana Martha Kessler s-a impus prin sobrietatea interpretării, prin reușita ei frazare, atît în muzica lui Carissimi și D. Luca cît și în popularul „Cîntec de leagăn" de Mozart.

Interpreta a prezentat în prima audiție Aria din cantata pe versuri de Nicolae Labiș de Andreas Porfetye, tînăr compozitor care s-a remarcat prin lucrări ca Simfonia I, Cvartetul de coarde nr. 1, lieduri, muzică de cameră și cîntece de masă.

În această Arie, el întruchipează muzical textul de o rară frumusețe care cîntă iubirea într-o epocă nouă — epoca comunistă. Este interesant că autorul renunță la multe elemente expresioniste din alte lucrări, apropiindu-se de o muzică melodică, cu unele elemente neoclasice (mai ales în polifonie), cu un puternic sentiment de liniște, de mulțumire. Lucrarea trebuie auzită în întregime pentru a ne face o imagine mai completă : acest fragment ne-a apărut inspirat, elevat. Tot în acest concert, am putut admira melodioasele duete de Monteverdi, Cherubini, Brahms, Niels Gade, datorită unei interpretări realizată cu simțire.

DORU POPOVICI

Vittoria Milicescu-Cillario (Italia)

Vittoria Milicescu-Cillario a dovedit cu prilejul recitalului din 30 martie a.c. temeinica sa pregătire primită de la pianista Aurelia Cionca.

Recitalul a cuprins o gamă largă de lucrări de la preclasici la contemporani.

Este de observat că preocuparea de acurateţe în execuţia celor 4 sonate de Scarlatti cu care şi-a început programul (fa minor, si bemol, re minor, re major) a împiedicat-o să le redea — nestînjenită — strălucirea şi spiritualitatea lor caracteristică. Această neeliberare întîlnită deseori chiar la cei mai mari pianişti — la deschiderea recitalului — mai ales cînd se face cu piese care cer atîta stăpînire, cum sînt sonatele de Scarlatti — a continuat şi în interpretarea sonatei în sol minor de Schumann (op. 22). Este desigur meritorie intenţia pianistei de a sluji cît mai corect autorul, dar forţa de a-l putea reprezenta, cu toate caracteristicile rămîne încă idealul interpretării sale.

În schimb în preludiile lui Debussy „Vîntul în cîmpie", „Pînze", „Paşi pe zăpadă" ş.a. ne-a creat o adevărată desfătare, prilejuind pianistei, desfăşurarea frumoasei sale palete sonore, ceea ce a dus la redarea — cu transparenţă şi fluiditate — a imaginilor create de remarcabilul artist.

Toccata lui Paul Constantinescu a fost executată cu mult ritm, deşi într-un tempo care se cerea şi mai viu.

Ultimele piese (Halfter : Dansul Gitanei, Granados : Dans aragonez ; Ginastera : Milonga şi Malambo) — au accentuat şi mai mult calităţile ritmice ale pianistei care s-au acordat cu caracterul uneori foarte viu al dansurilor argentiniene şi spaniole.

„Suspinul" de preclasicul francez Dandrieu — oferit în bis — a relevat — cu pregnanţă — o însuşire în plus, a pianistei care a reuşit să creeze — cu mijloace foarte simple şi cu multă fineţe o atmosferă de gingaşă şi discretă poezie.

DRAGOŞ TĂNĂSESCU

Otakar Trhlik (R. Cehoslovacă)

În cadrul schimburilor artistice cu R. Cehoslovacă am avut vizita dirijorului dr. Otakar Trhlik, elev al reputatului dirijor Vaclav Talich, mai apoi asistent al acestuia. Otakar Trhlik a condus opera din Ostrava şi orchestrele din patria sa, după care, începînd din 1956 a întreprins o seamă de turnee de succes peste hotare.

Conducînd orchestra simfonică a cinematografiei noastre, a prezentat, cu excepţia uverturii Egmont de Beethoven, muzica patriei sale : Simfonietta de Janacek şi Simfonia „Din lumea nouă" de Dvorak.

Dirijorul cehoslovac s-a distins prin precizia şi avîntul cu care a condus şi prin cunoaşterea aprofundată a lucrărilor interpretate. Din punct de vedere tehnic a realizat o simţitoare diferenţiere a planurilor sonore, reliefînd totodată coloritul specific al muzicii cehe, cu deosebire în Simfonia lui Dvorak. Alături de acestea s-a făcut remarcată, de asemenea sensibilitatea sa muzicală. A fost grăitor din acest punct de vedere chipul cum a desvăluit luminos întreg fondul poetic al muzicii cehe, fără a cădea însă în păcatul dulcegăriilor sentimentale de care nu ne scutesc chiar unii mari dirijori. Orchestra a răspuns cu multă atenţie şi promptitudine sugestiilor date, lăsînd să se vadă preţuirea sa pentru dirijor.

Finalul simfoniei de Dvorak, a fost bisat la cererea ascultătorilor.

J.-V.P.

Spre culmile artei

Oricine va pătrunde în incinta uneia dintre şcolile de muzică, al căror număr creşte necontenit în Capitală şi în restul ţării, va rămîne impresionat de activitatea febrilă ce se desfăşoară aci. Cine sînt harnicii ucenici ? Sînt fiii oamenilor muncii din ţara noastră, care s-au dedicat muzicii. Pentru ei s-au înfiinţat aceste şcoli, înzestrate cu instrumente, biblioteci şi alte materiale de studiu, şcoli care au devenit adevărate cetăţi ale artei, şi în care s-au concentrat apreciabile forţe interpretative şi pedagogice, îndrumători pricepuţi şi inimoşi. În aceste şcoli copiii primesc pe lîngă educaţia muzicală, o educaţie patriotică, ei vor deveni cetăţeni artişti în slujba poporului. În acest scop, echipe formate din elevi, pot fi adesea întîlnite prin fabrici şi întreprinderi. Iată de pildă, numai în cursul lunii martie, echipe ale Şcolii de muzică de 12 ani nr. 1 au făcut să răsune melodii frumoase în 6 întreprinderi şi instituţii. Nici elevii şcolii de muzică de 12 ani nr. 2 nu s-au lăsat mai prejos. Acest lucru ni-l pot confirma muncitorii de la fabrica „Flacăra roşie" şi de la alte întreprinderi.

Un eveniment însemnat în viaţa acestor şcoli îl constituie, în fiecare an, Festivalul Republican al elevilor fruntaşi din şcolile şi institutele de artă. Anul acesta am urmărit, în etapa de pregătire a festivalului, audiţiile celor două şcoli de 12 ani, care s-au desfăşurat unele în şcoală, altele în sălile de concert ale Capitalei : Dalles, Ateneu — sala mare şi studio. De-a lungul celor 7 audiţii susţinute de şcoala nr. 1 (Principatele Unite) am avut prilejul să constatăm că în această instituţie începe să se contureze o metodă unitară de predare pianistică şi una violonistică. Aceasta este una din roadele muncii în colectivele de catedră. Aceleaşi constatări pentru Şcoala nr. 2 (Feldioara). Sufletorii se bucură de asemenea de îndrumări metodice.

În concerte au apărut peste 120 de elevi din toate clasele. O seamă dintre aceştia s-au remarcat, printr-o bună pregătire tehnică şi o aleasă interpretare următorii : la pian Toescu Radu, Lucaci Gh., Papazian Alice, Jienescu Stefania, Garjarian Aida, Voisa Romeo şi Dumitrescu Alexandru ; la violină : Tifu Mircea, Hîrsu Vladimir, Schwartz Gilbert şi Stoianovici Tiberiu ; la violoncel : Hîrsu Valentin, Moţatu Dumitru, Brezeanu Dan şi Felsner Andrei ; Zilai Petre — oboi, Soare Marin — trombon, Mergl Herta — flaut, Perepeliţă Olga — canto, Vasinca Sorin — corn. O iniţiativă lăudabilă care a dat bune rezultate a fost aceea a prof. Adrian Sarvas de a prezenta un ansamblu de 15 viori la unison. Această practică constituie o bună pregătire pentru cîntatul în orchestră. Formaţia de cameră alcătuită din 4 violoncele ne-a dovedit că această preocupare se perpetuează în şcoala medie de muzică nr. 1. Este de preferat totuşi, din mai multe puncte de vedere, formaţia clasică a cvartetului de coarde. Mai multă grijă pentru o intonaţie curată recomandăm elevilor de la canto popular.

Din cele două audiţii susţinute la sala Dalles, în luna martie, de Şcoala de muzică nr. 2, s-au remarcat elevii de la pian : Lustgarten Dan, Stere Nicolae, Anastasescu Dana, Rosdol Silviu, Drăguşin Cornelia, Teodorescu Lucica, Gălăţeanu Oana şi Gavrilovici Irina, la vioară : Raicea George, Lascale Alexandra şi Bucătaru Petre ; Tudor Aurica la xilofon şi Anghel Emil la clarinet. La această şcoală, ca şi la cea din Principatele Unite se remarcă o preferinţă numerică şi calitativă în favoarea pianului. Acest fapt este în contradicţie cu nevoile vieţii noastre muzicale în care corzile au un rol precumpănitor.

Încercările de a prezenta muzică de cameră pentru vioară şi pian, chiar dacă nu au fost pe deplin izbutite, trebuie cultivate mai departe, ştiut fiind că aceasta este una din formele practicii muzicale ce contribuie la formarea spiritului de ansamblu.

AL. SCHMIDT

„Othello" în premieră

Creată în 1877, la 17 ani după premiera „Aidei" (epocă în care Giuseppe Verdi nu a mai compus altă operă, dar a meditat profund la succesele și discuțiile provocate de drama muzicală a lui Wagner), opera „Othello", alături de „Falstaff" și poate mai mult decît aceasta, este în același timp, creația de cea mai completă maturitate a marelui compozitor, o culme a operei italiene și o capodoperă mondială a genului.

La valoarea acestei opere au mai contribuit doi factori importanți: drama cu același nume a lui *Shakespeare* și libretul întocmit cu rar meșteșug de compozitorul și poetul *Arrigo Boito.*

Tenorul *Garbis Zobian* a studiat temeinic dificilul rol al lui *Othello* realizînd o creație meritorie, cu deosebire prin redarea veridică a durerii și revoltei printr-o mistuitoare trăire a zbuciumului nefericitului maur, împins la crimă de uneltirile lui Iago. El a culminat în părțile de înaltă tensiune dramatică, ca, de pildă în *arioso* și *duetul cu Iago* din actul al II-lea și *monologul* din actul al III-lea. Subliniem strădania din actul I de a pune stavilă temperamentului său exploziv, pentru a interveni cu impetuozitate în momentele potrivite. Continuarea îmbunătățirii posibilităților de colorit și de modelare a intensităților sonore, ca și rodarea spectacolului din timp, va da prilej lui Garbis Zobian să exprime cu același succes și părțile lirice ale partiturii.

Rolul lui *Iago,* care, pentru a înfățișa marea gamă de subtilități, specifice personajului, cere, nu numai puternice resurse vocale și actoricești dar și o mare sensibilitate artistică, a găsit în baritonul *Șerban Tassian* (datorită vocii sale suple, și muzicalității sale), un interpret remarcabil. El ne-a apărut deosebit de interesant în scena povestirii *Visului lui Cassio,* în *Credo* și în *duetul cu Othello.* Acest rol solicită un gen de voce mai pregnantă, iar jocul de scenă un plus de perfidie și diabolism (așa cum chiar Iago mărturisește în „Credo").

În ce privește valoroasa creație a sopranei *Arta Florescu* în *Desdemona,* orice elogii sînt bine meritate. În plină maturitate artistică, cîntăreața atinge cu acest rol apogeul carierei sale. Voce clară, egală, liniștită sau dezlănțuită, capabilă să redea fineți nentrecute, frază inteligentă, dicție impecabilă, joc de scenă simplu, degajat și lipsit de convențional, iată calitățile vădite de-a lungul operei, atît în părțile duioase, lirice *(duetul din actul I, Cîntecul Salciei, Ave Maria),* cît și în cele dramatice.

În celelalte roluri am apreciat vocea clară, puternică, plăcut timbrată a tenorului *Constantin Iliescu,* în Cassio, comportarea satisfăcătoare a mezzo-sopranei *Mihaela Botez* în Emilia (deși rolul nu i se potrivește în întregime), ca și distribuția chibzuită a lui *Valentin Loghin,* în Montano, *Jean Hvorov* în Ludovico și *Constantin Dumitriu* în crainicul.

Dirijorul *Egizzio Massini,* stăpîn pe partitură, cu mînă sigură, autoritară și grijă pentru menajarea vocilor, a făcut ca orchestra T.O.B. — în vădit progres — să atace precis, să sune expresiv și colorat.

Regia lui *Jean Rînzescu,* a pus în relief caracterul fiecărui personaj, luminînd cu pricepere și talent mersul acțiunii și al conflictului. Relevăm coordonarea tuturor mijloacelor de expresie scenică, din actul al III-lea și al IV-lea, în care decorurile *(Roland Laub)* și costumele *(Offelia Tutoveanu)* au adus o serioasă contribuție.

Corul, bine pregătit de maestrul *Gh. Kulibin* a sunat închegat și a participat cu însuflețire și înțelegere la desfășurarea operei. Unele decalaje față de orchestră, remarcate în actul I, vor fi desigur înlăturate iar agitația mulțimii din scena furtunii, din același act, care distrage atenția și împiedică urmărirea personajelor principale, va trebui moderată.

Premiera operei „Othello" de Verdi care a avut loc la 20 martie a.c. este, fără îndoială un succes al întregului colectiv al T.O.B., și îmbunătățește repertoriul permanent al primei noastre scene lirice.

AL. COLFESCU

Moment din Final

„Trubadurul" la T. O. B.

Spectacolul „Trubadurul" din 22 martie a.c., dirijat de Cornel Trăilescu, s-a bucurat de o prezentare îngrijită, datorită unui mănunchi de cîntăreți care au pus mult suflet în interpretare.

În rolul Leonorei, soprana Ana Tălmăceanu-Dinescu, într-o dispoziție vocală excelentă, a cîntat cu patos convingător, cu o intensitate a expresiei deosebită, redînd întreg tumultul sufletesc al eroinei.

A făcut o frumoasă impresie tenorul Titus Moraru, de la Timișoara. În rolul lui Manrico, a cîntat nu numai cu justețea intonației dar și cu o minuțioasă observare a tuturor nuanțelor înscrise în partitură. Ținuta sa scenică este exemplară, favorizată și de un fizic atrăgător. Uneori e poate însă prea sobră, în raport cu rolul. Duetul cu Azucena (actul II) a fost susținut în chip strălucit. Deși tenor liric-spinto arta cîntului său îi permite să abordeze cu succes roluri de puternic conținut dramatic. În acest sens s-ar fi cerut credem să comunice un asemenea accent și recitativelor.

Mezzo-soprana Vera Rudeanu a reușit să rezolve frumos exigențele dificilului său rol (Azucena). Ea a cîntat cu siguranță și suplețe reliefînd avantajos momentele dramatice. La rîndul său Alexandru Enăceanu a interpretat importantul rol al Contelui de Luna cu adîncirea complexului de sentimente pe care îl comportă.

Orchestra Teatrului de Operă și Balet se află în simțitor progres. S-a cîntat îngrijit, nuanțat — ceea ce a dat posibilitatea ansamblului scenic să se evidențieze din plin.

Corul a sunat omogen dar în scena din biserică unele decalaje puteau fi evitate.

T. C.

Cluj

Opera basm „Capra cu trei iezi" de Al. Zira a fost prezentată în premieră la Opera de Stat din Cluj în următoarea distribuție: Suzana Coman-Bosica, Ana Manciulea-Ecaterina Vîlcovici (Capra), C. Ionescu, S. Nicolaescu (Iedul mare), E. Păun, S. F. Soltischi (Iedul mijlociu), N. Mirea, V. Mihai (Iedul mic), L. Mărcuș Anca, I. Handrea (Vulpea), I. Kallos, G. Znamirovschi, (Vulpoiul), I. Budoi, I. Dinculescu (Ursul), Gh. Busuioc, I. Udrescu (Lupul). Dirijori Surlașiu Lucian și Kurt Mild (cor), regia P. V. Cottescu. Spectacolul a fost primit cu căldură.

Dintre concertele Filarmonicii amintim pe cel dirijat de A. Ciolan avînd ca solist pe pianista Silvia Șerbescu (Respighi-Toccata). În program au mai figurat Simfonia a II-a de Ervin Junger și poemul simfonic „Tasso" de Liszt. Un alt concert dirijat de către Mircea Basarab, a fost primit de asemenea bine de către public. Solistă a fost Sofia Cosma (Concert pentru pian nr. 2 de Saint-Saëns). M. Basarab a prezentat în cadrul programului Trei dansuri de Rogalski, Serenadă pentru coarde de Elgar și „Pinii din Roma" de Respighi. Concertul dirijat de Andrei Szekely (Händel, Berlioz) a avut ca solist pe flautistul Dumitru Pop, care a cîntat cu măiestrie și o tehnică curată concertele de Ludovic Feldman și Chaminade. Concertul Filarmonicii dirijat de A. Chisadji a avut în program Simfonia VI de Alfred Mendelsohn executată în prima audiție la Cluj, precum și „O noapte pe muntele pleșuv" de Musorgski iar flautistul Dumitru Pop a cîntat în aceeași seară Concertul în Sol major de Mozart cu cadențele de S. Toduța. Același ansamblu orchestral a prezentat sub bagheta lui N. Boboc „Poemul Carpaților" de Alexandru Pașcanu și Simfonia Pastorală de Beethoven. Solist al concertului a fost Ruha Ștefan (Concertul pentru vioară de Brahms). Ruha, primit cu dragoste de public, a susținut cu o tehnică strălucită partea solistică.

Dintre concertele corale se desprind două: unul dat de corul Uniunii Compozitorilor (Filiala Cluj), dirijat de D. Pop în cadrul căruia s-au audiat coruri ale compozitorilor clujeni (Voiculescu, Molnar, Țăranu, Comes, Dariu Popo, T. Jard, G. Jodál, V. Herman, Sz. Miklós, Eisikovits ș.a.). Într-un alt concert am ascultat lucrări ale compozitorului S. Toduța în interpretarea corului și orchestrei Școalei Medii de Muzică din Cluj, sub conducerea lui Gutman Mihaly. Dintre compozițiile lui Sigismund Toduța au avut un răsunet deosebit „Tripticul", „Cîntece de leagăn", „Melodiile de joc", „Norul", „Imnul pentru pace" și „Cîntecul de pionier". Din recitalurile de muzică vocală s-a evidențiat serata de lieduri dată de E. Petrescu solistă a Filarmonicii G. Enescu din București, acompaniată la pian de F. Weiss. În program: Schubert, Brahms, H. Wolff, Z. Vancea, Liszt, Respighi și R. Strauss. Un alt recital de lieduri a fost susținut de V. Micu solist al Operei de Stat Cluj cu cîntece de Händel, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Borodin, Musorgski, Brediceanu, Drăgoi, Popovici, Andreescu-Skeletty.

Dintre recitalurile instrumentale amintim concertul de sonate dat de violoncelistul G. Iarosevici și pianistul F. Weiss. În program sonate de Beethoven (op. 102 nr. 2) și Debussy precum Balada ardeleană (poem-sonată 1956) de Cornel Țăranu. Dintre violoniști s-a evidențiat tînărul lector al Conservatorului Gh. Dima, Petre Lefteresecu, acompaniat de pianistul F. Weiss. Lefteresecu este un violonist bine pregătit: tonul său e rotund și dulce. Programul a cuprins piese de Bach, Debussy, Șostakovici, Ysaye și Enescu.

Dintre instrumentiștii străini care ne-au vizitat țara s-a prezentat cu un recital de vioară Gustav Schmahl, acompaniat la pian de H. Kaliga. Muzicienii din Republica Democrată Germană au interpretat piese de Vitali, Stravinski, Zechlin, Ysaye și Brahms. Calitățile lor muzicale le-am admirat mai ales în Sonata în re minor de Brahms cîntată într-un stil autentic.

ȘT. LAKATOȘ

Sibiu

Am avut prilejul să ascultăm trei pianiști, destul de deosebiți ca școală și concepție. Sub conducerea tînărului dirijor clujan Alexandru Munteanu, Annamaria Simionescu a cîntat cu avînt concertul în la de Schumann deși cu unele manierisme. Liviu Teclu posedă într-o mare măsură ceea ce-i lipsește cîteodată Annamariei Simionescu: disciplina... Are o manifestare interiorizată de a cînta, care dă intonațiilor sale un contur unitar și viril. Părțile lirice ca partea II-a din concertul în la de Mozart, interpretat sub conducerea lui George Petrescu din Orașul Stalin, cîștigă în expresivitate tocmai prin această calitate. Sub conducerea lui Henry Selbing, Valentin Gheorghiu a cîntat concertul în sol de Mendelssohn-Bartholdy, cu un deosebit elan. Într-un recital, artistul a cîntat sonata Waldstein de Beethoven, Fantezia în Do de Schumann, scene pentru copii ale aceluiași compozitor, o temă cu variațiuni de Paul Constantinescu și sonata III-a de Prokofiev. În sonata Waldstein, mai cu seamă, am putut admira știința pianistului. Intermezzo-ul a ieșit deosebit de expresiv. În Fantezia de Schumann, dinamismul masiv al părții a 2-a pare a fi fost cel mai adecvat specificului pianistului, pe cînd în partea 1-a și-a permis unele diversiuni interpretative. Dinamismul expresiv al conturatei sonate a III-a de Prokofiev și-a găsit în artist un interpret model. Scenele de copii de Schumann au fost de asemenea colorate și nuanțate. Am avea o rezervă de făcut, ca piano-ul artistului, ieșind uneori șters și vag, să fie mai sonor față de vigoarea expresivă a creșterilor dinamice. Recitalul s-a bucurat de un mare succes.

În concertul dirijat de Henry Selbing, am ascultat Simfonia a III-a „Reconstrucția" de Alfred Mendelsohn, devenită un stîlp al repertoriului Filarmonicii și tabloul simfonic „Cedrul și palmierul" de V. Kalinikov, o lucrare poetică, sinceră în expresie și interpretată cu avînt. Concertul dirijat de Alexandru Munteanu a mai cuprins trei părți din divertismentul rustic de Sabin Dragoi și simfonia a II-a (Bogatîrskaja) de Borodin, care-și păstrează și aci vigoarea și romantismul. George Petrescu este un dirijor matur și experimentat, ceea ce am putut constata ascultînd „Simfonia clasică" de Prokofiev, o lucrare cu mult farmec. S-au observat unele mici carențe, la instrumentiști. Destul de închegat, și ca executare, a ieșit însă tripticul simfonic de Zeno Vancea, o lucrare recentă a compozitorului, compusă din trei părți succinte și expresive, intitulate „Preambul, intermezzo și marș grotesc". „Preambulul" cu intonațiile sale îndrăznețe, susținute de un freamăt dinamic expresiv continuu, ne pare partea cea mai autentică din triptic. Intermezzoul, instrumentat cu multă finețe, n-are aceeași calitate de inspirație. Foarte reușit e marșul spiritual cuprinzînd o creștere dinamică remarcabilă.

W. AICHELBURG

Tg. Mureș

Orchestra Filarmonicii din Tg. Mureș, dirijată de Lukacsy A., a prezentat un program variat: „Suită maramureșeană" de Tudor Ciortea, „Două tablouri" de B. Bartók, concertul pentru pian nr. 24 în do minor de Mozart și Simfonia I-a de Brahms. Dirijorul a reușit să obțină din partea orchestrei o participare și interpretare adecvată. Concertul pentru pian de Mozart a fost executat de G. Halmos cu obișnuita-i exigență. Interpretarea sa s-a resimțit însă de o oarecare nervozitate.

În fața auditorilor s-a prezentat artista pragheză Mirka Pokorna, care a prilejuit publicului trăirea unor reale emoții artistice, interpretînd Concertul no. 5 pentru pian de Beethoven.

Concerto-Grosso no. 1 de Filip Lazăr prezentat sub bagheta dirijorului A. Szekely, s-a bucurat de o inter-

pretare corespunzătoare. În același concert, talentatul bariton Konya Ladislau a cîntat cu succes arii din opere. Programul a fost completat cu Marș funebru din „Crepusculul zeilor" de Wagner și Simfonia în re minor de C. Franck. Dintre acestea a înregistrat un succes deosebit interpretarea primei piese.

Un concert simfonic dirijat de Lukácsy A., s-a bucurat de concursul harpistei Liana Pasquallli. Din programul bogat, s-au evidențiat uvertura „Hebridele" de Mendelssohn și „Două dansuri pentru harpă și orchestră" de Debussy.

Liana Pasqualli a reușit să redea cu finețe această perlă muzicală.

Ca și în trecut, nici în această lună filarmonica nu a neglijat acțiunea de educare muzicală a maselor populare. Astfel, a prezentat două concerte populare în uzine sub conducerea lui Lukácsy A.

În luna februarie a avut loc un concert educativ, la care a conferențiat L. Halasz. Cu această ocazie, Lukàcsy A. a dirijat concertul pentru pian nr. 26 în re major de Mozart (solistă Silló S.) și concertul în fa minor de Chopin (solist Singer Gh.).

MATEI KOSMA

DE PESTE HOTARE

Vizită în R. D. Germană

de ION DACIAN

De la stînga la dreapta: *artistul emerit Ion Dacian (Tudor) și artiștii teatrului Metropol Berlin (R.D.G.) Beatrice Kuyaux (Crizantema), Victor Schneider (Lipău), Marioara Vaidas (Ileana) și R. Westemeyer (Moș Grigore) în „Plutașii de pe Bistrița".*

În cadrul schimburilor artistice și culturale dintre țara noastră și R. D. Germană, am avut prilejul să vizitez, de mai multe ori, între 1956—1959, Dresda și Berlinul, fiind invitat atît de conducerea Teatrelor de operetă din aceste orașe cît și de direcția muzicală a Radio-televiziunii berlineze. La Dresda am cîntat în operetele „Lăsați-mă să cînt" și „Vînzătorul de păsări" iar la Berlin în „Plutașii de pe Bistrița".

Reamintesc că la rîndul lor, muzicieni din R. D. Germană au venit în țara noastră, unde au montat, pe scena Teatrului de operetă din București, „Studentul cerșetor". Contribuția dirijorului J. M. Niggl, a directorului tehnic Hans Mühlbach, se cuvine relevată. Aceste schimburi au fost deosebit de rodnice în ceea ce privește legăturile de artă și cultură dintre poporul romîn și cel german și pline de învățăminte pentru experiența noastră artistică. Berlinul, ca de altfel și Dresda, reprezintă focare culturale puternice, cu o veche tradiție a teatrului de operetă. În trecut, orice operetă prezentată în premieră la Viena ori la Paris — centrele mari, clasice ale operetei — era reluată, în scurt timp și la Berlin. Aș dori să menționez însă că este în tradiția artistică a Berlinului ca orice spectacol să fie prelucrat în chip creator, adaptat la condițiile specifice, proprii și actualizat. Însuși Lehar dirijînd „Văduva veselă" la Berlin a înțeles că trebuie să realizeze o versiune ... berlineză a spectacolului.

Pentru noi este deosebit de important faptul că prezentarea pentru prima oară, în R. D. Germană, a unei operete romînești și anume „Lăsați-mă să cînt" de Gherase Dendrino, s-a bucurat, din capul locului, de adeziunea forurilor artistice de răspundere. Într-adevăr, în vreme ce personajele centrale ale unor operete ca Schubert în „Casa cu trei fete", Goethe în „Frederica" („de Lehar) au fost puse pe vremea burgheziei în mod intenționat, într-o lumină minoră, defavorabilă, figura valorosului înaintaș al muzicii romînești este arătată în realele ei dimensiuni: un artist inspirat și un om de atitudine, progresist, un luptător pentru izbînda muzicii romînești. Veridicul cu care este prezentat Ciprian Porumbescu a făcut ca această lucrare romînească să triumfe la Dresda — (unde am avut cinstea să cînt în 35 spectacole). De altfel, o sută de spectacole cu „Lăsați-mă să cînt" pe scena acestui teatru cred că vorbesc de la sine despre succesul operetei noastre romînești.

Mult mai greu mi-a apărut problema interpretării rolului vînzătorului de păsări din opereta cu acest nume, întrucît acest rol este foarte cîntat și bine cunoscut în Germania. Realitatea este că eu mergeam pe un drum propriu. S-a discutat mult și contradictoriu, în presă, chipul interpretării ariei tenorului din actul doi de pildă. Versiunea pe care am dat-o s-a bucurat de succes. Publicul, foarte familiarizat cu spectacolele, este departe de a socoti opereta un gen minor; cît privește critica, specialiștii disecă și discută fiecare frază muzicală, chipul în care a fost interpretată. Publicul din Dresda s-a dovedit foarte cald, chiar expansiv. Este un public care prețuiește și nu uită pe artiști.

Ecourile din presa sovietică relative la drumul nou al teatrului nostru de operetă și succesul operetei „Lăsați-mă să cînt" la Dresda au stîrnit atenția cercurilor muzicale berlineze care s-au interesat îndeaproape de posibilitatea reprezentării

unei alte operete romînești. În acest scop, o delegație a Teatrului de operetă Metropol din Berlin, alcătuită din directorul Hans Pita laureat al Premiului „Goethe", Egon Maivald prim regizor, dramaturgul Otto Schneidereit, Maria Uhlig, pictoriță de costume, Manfred Schröter, pictor decorator și Feist de Beer maestră de balet, a venit în țara noastră. Artiștii berlinezi au vizionat spectacolul „Plutașul de pe Bistrița" de Filaret Barbu, după care au mers și s-au documentat ei înșiși pe valea Bistriței. Opereta a fost apreciată, aleasă pentru Berlin. Tradusă de poetul Alfred Margul-Sperber, prelucrată, a fost reprezentată în premieră pe scena Teatrului Metropol la 21 noiembrie 1958.

Teatrul Metropol, din Friedrichstrasse, refăcut, are un interior somptuos, o acustică desăvîrșită pentru fiecare din cele 2000 locuri, scenă turnantă și, în general, un utilaj ultra-modern. Stilul de joc și interpretare este mai sobru, mai reținut, față de al nostru, care e poate mai declamatoric. Țin să subliniez planificarea perfectă a muncii la repetiții și care urmărește, între altele, uzura minimă a interpreților. Ajutorul primit din partea regiei a fost de mare preț, atît sub raportul jocului cît și al pronunției în limba germană.

Critica berlineză a consacrat articole elogioase operetei noastre, relevînd acțiunea interesantă și forma muzicală națională, jocul legat de simțirea poporului, coregrafia concepută folcloristic, entuziasmul pe care l-a generat în rîndurile publicului. Teatrul Metropol grupează un buchet de artiști cu însușiri dintre cele mai valoroase: primul dirijor Albert Müller, sopranele Marioara Vaidas, Maria Alexander și Beatrice Cujau, baritonii R. Westemeyer și W. Arnold, comicul Viktor Schneider, Wolfgang Walter, W. Borkenhagen, H. Rosé s.a. În frunte cu directorul teatrului Hans Pita, ei desfășoară o muncă nobilă și entuziastă realizînd spectacole de o înaltă ținută artistică.

Am avut prilejul să cunosc și alte teatre berlineze. Teatrul „Bertold Brecht" are un stil propriu de joc, de punere în scenă. Nu anticipăm cu detalii căci probabil ne va vizita țara în curînd. La Opera comică, concepțiile directorului și regizorului Walter Felsenstein sînt cu totul noi, de avangardă. Ele sînt deosebit de valoroase, în același timp îndrăznețe iar celelalte teatre se străduiesc să țină pasul cu ele.

Cu spectacolul „Plutașii de pe Bistrița" s-a făcut și un film colorat, de scurt metraj destinat jurnalului cinematografic și care va ajunge, probabil, și pe ecranele bucureștene, iar în februarie și martie am turnat la Berlin, la invitația Radio-televiziunii, un film care durează 1/4 oră purtînd titlul „Vă prezentăm un cîntăreț din R.P.R.: Ion Dacian". În acest film am urmărit să redau prin mijlocirea cîntecului, a portului romînesc și a decorurilor din unele operete ale noastre, precum și cu ajutorul fotografiilor, o imagine cît mai vie despre bogăția folclorului din țara noastră.

Colaborarea cu orchestra Radiodifuziunii, sub conducerea remarcabilului dirijor Fritz Guhl, a fost dintre cele mai plăcute, ca și aceea cu regizorul Rudolf Bey.

Tot cu ocazia ultimei vizite în R. D. Germană am interpretat, în cadrul Programului Festiv de la deschiderea Tîrgului internațional de la Leipzig, o seamă de cîntece tipice din diferitele regiuni ale țării, alături de interpreți din U.R.S.S., R. Cehoslovacă, R. P. Ungară, Franța, Finlanda, America de Sud ș.a. Această susținută colaborare culturală și artistică dintre țara noastră și R. D. Germană nu face decît să adîncească zi de zi tradiționalele legături de prietenie dintre cele două popoare.

Scrisoare din Moscova

Schimburi muzicale prietenești

Cum se vor desfășura legăturile culturale între U.R.S.S. și Romînia în cursul anului 1959?

La această întrebare pusă de A. R. Krupnov, corespondent din Moscova al revistei „Muzica" la Ministerul Culturii din U.R.S.S., i s-a comunicat următoarele:

— De curînd a sosit la Moscova tov. Critico, director adjunct al organizației de concerte „OSTA" din Republica Populară Romînă, care împreună cu reprezentanții secției de relații cu străinătatea din Ministerul Culturii al U.R.S.S. a participat la întocmirea unui plan de schimburi culturale între colectivele artistice din U.R.S.S. și cele din Republica Populară Romînă.

— Ce artiști sovietici vor întreprinde în acest an turnee și vor da concerte pentru iubitorii de muzică în Romînia?

În afară de soliștii — balerinii T. Zimina, artistă a poporului din R.S.F.S.R. și T. Ianson, solist al teatrului — va mai sosi la București dirijorul K. Kondrașin. În mai se întrevede turneul violonistului Igor Bezrodnîi, laureat al concursurilor internaționale, în octombrie-noiembrie turneul pianistului Emil Ghilels, artist al poporului din U.R.S.S., al pianistului Sviatoslav Richter, artist al poporului din R.S.F.S.R., al violoncelistului Sviatoslav Knușevițki, maestru al artelor din R.S.F.S.R., iar în decembrie turneul pianistului Dmitri Bașkirov, laureat al concursurilor internaționale.

La rîndul lor, din R. P. Romînă vor veni în U.R.S.S. soliști ai Teatrului de operă și balet din București. La Moscova au și avut loc spectacolele date de T. Lucaciu, L. Konia, D. Ohanesian. În afară de aceasta vor da spectacole E. Cernei, L. Cincu, N. Herlea, M. Iancu-lescu, V. Teodorian, Șt. și V. Gheorghiu, laureați ai concursului internațional „G. Enescu", ansamblurile „Electrecord", „Ciocîrlia" și una din formațiile de muzică populară cu soliști.

La începutul verii, în R. P. Romînă se va desfășura festivalul — „Zilele culturii beloruse", iar în august, „Zilele culturii romînești" în Belorusia — cu ocazia sărbătoririi a 15 ani de la Eliberare. În afară de aceasta, în Belorusia vor da spectacole soliști și colective artistice din Romînia, iar în R. P. Romînă — soliști și corul popular din Belorusia.

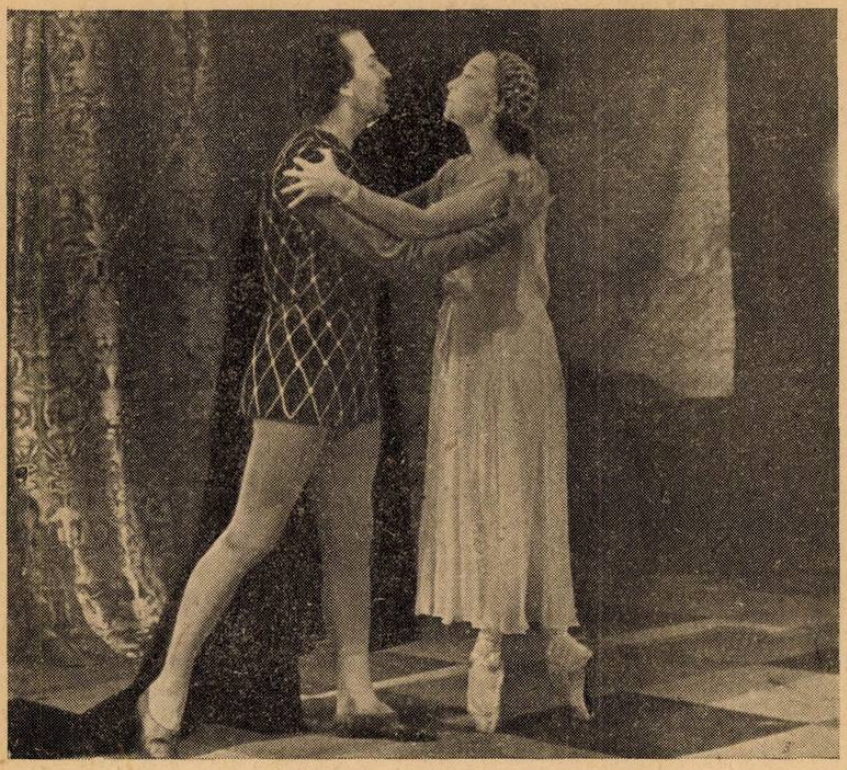
Turneul Baletului Teatrului Mare în S. U. A.

L. M. Lavrovski, prim maestru de balet al Teatrului Mare din U.R.S.S. a declarat, cu privire la turneul colectivului său, următoarele:

— Pentru prima oară, după 180 de ani de existență a Teatrului Mare din Moscova, trupa de balet a Teatrului Mare din U.R.S.S. întreprinde un turneu în Statele Unite ale Americii. Turneul nostru îl vom începe pe scena teatrului „Metropolitan-opera" din New York cu spectacolul de balet „Romeo și Julietta" de Serghei Prokofiev, și va dura aproximativ două luni (din mijlocul lunii aprilie pînă în mijlocul lunii iunie).

În S.U.A. vom prezenta cele mai bune spectacole, care să poată arăta cît mai elocvent dezvoltarea pe care a luat-o baletul Teatrului Mare din U.R.S.S. în ultimele patru decenii. De aceea am inclus în repertoriul turneelor baletele clasice „Lacul lebedelor" de P. I. Ceaikovski, „Giselle" de A. Adam, precum și două balete — „Romeo și Julietta" și „Floarea de piatră".

În afară de spectacolele de balet, vom prezenta în S.U.A. două programe de concerte, care vor cuprinde fragmente din lucrări clasice și contemporane: „Chopiniana" (pe mu-



În rolul Juliettei — Galina Ulanova ; în rolul lui Romeo — I. Jdanov

zică de F. Chopin), „O noapte pe muntele pleşuv" de M. Musorgski, „Noaptea Walpurgiei" din opera „Faust" de Gounod, „Fîntîna din Baccisarai" de B. Asafiev. Un program special de dansuri contemporane va fi prezentat într-un singur concert şi va fi dedicat ideii progresului, a păcii şi a construcţiei paşnice. În scene coregrafice spectatorii vor vedea ostaşii sovietici apărîndu-şi Pămîntul sovietic împotriva năvălirilor duşmane („Noi sîntem din Stalingrad") şi apoi, întorşi din război, prinşi în munca noastră paşnică şi constructivă („Întoarcerea"). Vom aminti tuturor oamenilor simpli din lume despre recentele grozăvii din ultimul război (scena coregrafică „Aceasta nu se poate uita!"); vom arăta că în U.R.S.S. tineretului sovietic îi sînt deschise toate căile pentru viitor, indiferent în ce profesie (dansul „Ce să fiu ?"). În sfîrşit, dansul de încheiere „Zboară porumbeii", prin concepţia sa trebuie să constituie simbolul păcii şi prieteniei între popoare...

Vom informa de asemenea pe spectatorii americani, în cadrul prezentărilor de concert, şi despre unele dintre cele mai bune modele de balet clasic rus şi sovietic ca „Frumoasa adormită", „Spărgătorul de nuci" de Ceaikovski, dansuri pe muzică de Debussy, fragmente din baletele sovietice „Flăcările Parisului" de B. Asafiev şi „Spartacus" de A. Haciaturian. În sfîrşit, în numerele noastre de concert, vrem să prezentăm cele mai bune modele din dansurile popoarelor din U.R.S.S. (rus, gruzin) şi ale ţărilor socialiste prietene (Bulgaria, Romînia etc.).

Cu acest prilej vom arăta diferitele căutări în creaţie, procedee şi stiluri ale maeştrilor de balet — regizori (I. Moiseev, A. Messerer, Zaharov, A. Ermolaev, L. Iakobsohn, V. Varkovitki, V. Vainonen, A. Lapauri) precum şi măiestria a trei generaţii de artişti interpreţi ai baletului sovietic.

În spectacolele turneelor noastre va dansa vestita Galina Ulanova. În afară de aceasta, la spectacolele baletului Teatrului Mare vor lua parte şi balerini mai tineri ca R. Strucikova, I. Timofeeva şi talente tinere, care debutează.

Spectacolele de balet date de Teatrul Mare vor fi puse în scenă de pictorii decoratori P. Wiliams („Romeo şi Julietta"), S. Virsaladze („Lacul lebedelor" şi „Floarea de piatră") iar un şir întreg de numere din programele de concert vor fi montate de V. Rîndin, pictor decorator principal al Teatrului Mare. Spectacolele de balet şi programele de concert vor fi acompaniate de o orchestră americană sub conducerea lui I. Faier, dirijor principal al baletului de la Teatrul Mare din U.R.S.S. şi a dirijorului mai tînăr G. Rojdestvenski.

A. KRUPNOV

Cu ocazia centenarului Unirii Ţărilor Romîne, la Legaţia R.P.R. din capitala Franţei, a avut loc o manifestare artistică la care şi-au dat concursul violonistul Robert Söetens şi pianista Suzanne Roche. Ei au interpretat muzică românească — Sonata a II-a de George Enescu, dedicată lui Jacques Thibaud şi Trei dansuri romîneşti de Filip Lazăr, dedicate lui R. Söetens — şi franceză — Leclair, Debussy, Ravel, Milhaud.

*

Aceiaşi interpreţi au prezentat în februarie a. c. între altele — în cadrul unei manifestări organizate de asoc. „Prietenii muzicii de cameră" — Trei dansuri romîneşti de Filip Lazăr, care au fost bine primite de public şi presă.

*

Casa în care s-a născut Joseph Haydn la Leitha (Sudul Austriei) a fost de curînd restaurată în vederea celei de-a 150 aniversări a morţii marelui muzician. Pînă în aceste ultime săptămîni, camera în care s-a născut marele compozitor era utilizată ca grajd pentru un cal blajin.

*

Tînărul Alioşa Nasedkin, din Uniunea Sovietică este socotit drept un nou Mozart. La 9 ani a compus prima sa operă „Pescar şi peşte" după Puşkin, apoi un balet „Soldatul de plumb", precum şi o simfonie pentru orchestră mare intitulată „Lumea". Alioşa Nasedkin care de curînd a repurtat un mare succes la Moscova interpretînd Concertul pentru pian şi orchestră de Grieg, este în vîrstă de 15 ani.

*

Se va publica în curînd jurnalul Cosimei Wagner ?

Jurnalul Cosimei Wagner conţine 21 carnete. După testamentul Evei Chamberlain, fiica Cosimei, acest jurnal ar trebui să nu fie publicat înainte de 1972. Executorii testamentari au cerut însă pe cale judiciară celor în drept, de a grăbi data apariţiei motivînd că anumite „considerente personale" nu mai sînt de actualitate. Jurnalul Cosimei Wagner care se află la München este proprietatea oraşului Bayreuth.

RECENZII

Discul romînesc cu muzică uşoară

Frumoasele rezultate obţinute pînă acum prin calitatea mereu crescîndă a pieselor înregistrate la Electrecord fac ca încrederea dar şi exigenţele noastre în aprecierea producţiei de discuri să fie sporite. Ceea ce dă însă de gîndit este faptul că, deşi multiplele reuşite şi îndelungata experienţă a acestei instituţii ar fi trebuit să asigure un echilibru în selecţionarea şi punerea în valoare a materialului, avem de multe ori neplăcuta surpriză de a întîlni printre lucrări foarte bune, unele de un nivel cu totul scăzut.

Piesa „Un trecător" de Radu Şerban pe versuri de C. Cîrjan, care se situează pe linia cîntecelor cu conţinut şi cu multe şanse de a fi îndrăgite şi îmbrăţişate de public. Textul redă emoţia puternică ce cuprinde pe un viitor tată, acesta fiind conştient de perspectivele luminoase de viaţă ce se deschid azi fiului său.

Avem de-a face aci cu o lucrare care ne farmecă prin plasticitate şi vioiciune. „Trecătorul" de Radu Şerban ne devine din prima clipă simpatic, îl urmărim cu interes, iar „poanta" ne surprinde plăcut, trezindu-ne un sentiment de caldă duioşie. Muzica veselă, antrenantă, colorată de prologul şi epilogul fluierat, serveşte ideea cîntecului, dînd naştere unui tot armonios.

De bună calitate este de asemenea şi orchestraţia, care prilejuieşte apariţia orchestrei pe prim plan doar cu ocazia unor intervenţii sugestive, iar în rest acompaniază cu discreţie. În interpretarea lui Gică Petrescu piesa cîştigă, apropiindu-se de stilul său favorit. Păcat doar că spre sfîrşit, partea fluierată este sub ton. Interpretarea orchestrei cît şi înregistrarea sînt reuşite, iar raportul de planuri sonore între orchestră şi solist este cu îndemînare realizat.

O altă piesă foarte bună este „E minunat, e încîntător", muzica şi versurile de Ion Vasilescu. Melodia suavă, plină de sensibilitate şi noblete este condusă cu măiestrie şi arată cît de bine poate fi îmbinat accesibilul cu bunul gust. Trecerea din major în minor (pare-se unul din procedeele favorite ale compozitorului) este de mult efect. Prin evitarea repetării identice a refrenului, piesa capătă un suflu mai larg şi în acelaşi timp îşi păstrează o mai consecventă unitate. Cupletul cu o nuanţă modală are un uşor iz folcloric şi contrastează în mod plăcut cu refrenul. Este demn de remarcat că această melodie, deşi nu seamănă cu nici una din lucrările precedente ale lui Ion Vasilescu, îi trădează personalitatea şi stilul. Ea are trăsături caracteristice care o fac să se detaşeze net de noianul incolor de piese auzite zi de zi şi chiar dacă nu i-am şti autorul, după cîteva măsuri l-am recunoaşte imediat. Această tendinţă ar trebui îmbrăţişată de fiecare din compozitorii noştri, căci numai astfel vom ajunge la o muzică originală şi bogată în idei.

Cuvintele, într-o deplină concordanţă cu muzica, ne cîştigă prin prospeţime. Cîntînd ingenuitatea şi bucuria curată a primei dragoste, ele reuşesc prin simplitate, dar în acelaşi timp prin felurite mijloace de exprimare, să elimine orice vulgaritate sau gratuitate formală. Este regretabil că o astfel de lucrare nu s-a bucurat şi de o prezentare adecvată. Aranjamentul e slab, lipsit de fantezie. Cîntat fără vlagă şi simţire, într-un ritm prea lent, refrenul apare obositor, atît prin lungime cît şi prin lipsa de interes. Într-o atmosferă de local, însoţită de o orchestră de mîna a doua, cîntăreaţa Gigi Marga denaturează sensul piesei. Dramatizînd, ea transformă caracterul pur şi străveziu pe care muzica şi versurile îl imprimă, într-o patetică melodramă. În loc de a exprima o bucurie prezentă, cîntecul devine în această interpretare solul unor jalnice regrete în urma unei dragoste de mult apuse sau care niciodată n-a existat şi este pizmuită de alţii. Interpreţii noştri ar trebui să pătrundă adevăratul sens al unei lucrări, să dea glas mesajului pe care ea îl exprimă şi nu printr-o nivelare să supună totul unui standard de interpretare. Ei nu caută să se dăruiască unei bucăţi, ci pe aceasta o sacrifică lor.

Ne întrebăm de ce Electrecordul nu a preluat imprimarea radioului în care atît orchestraţia lui Radu Şerban, interpretarea Mihaelei Cotaru, cît şi a orchestrei erau la un nivel superior ?

„Postaşul" de Camelia Dăscălescu şi V. Filimon este reeditarea unei piese mai vechi de mult înregistrată şi numită în acea vreme „Bună dimineaţa, dragoste". Spre diferenţă de vechea prezentare, aceasta are solist vocal (Roxana Matei). Melodia este simplă şi plăcută pentru dans. Cuvintele, naive, amintesc o poveste uzată şi sînt lipsite de conţinut şi măiestrie. Iată spre exemplu cîteva versuri în care pare-se că autorul nu prea este mînat de „dorul" de a fi original : Cînd am citit : Mi-e *dor* de ochii tăi / Cîntînd prin grădini cu flori am alergat / Să găsesc cu *dorul* înfocat / Ca văpaia *dorului* aprins... etc.

Orchestraţia, deşi sună plin şi serveşte bucăţii, abundă în şabloane şi este tributară unor formule auzite. La începutul refrenului vocal, cuplajul flautului cu vocea este de un plăcut efect.

Roxana Matei cîntă cu mult simţ ritmic şi nerv ; păcat însă că microfonul îi este atît de vitreg, augmentîndu-i unele defecte de dicţiune. Înregistrarea este bună şi piesa trăieşte prin seninătate şi vioiciune.

„Te chem" de Richard Bartzer este o piesă instrumentală bine scrisă. Linia melodică este interesantă, iar refrenul sugerează într-adevăr o chemare. Orchestraţia este modernă, interpretarea orchestrei condusă de Theodor Cosma este plină de elan, cîntînd într-un stil adecvat. Imre Alexandru, susţinătorul părţii solistice a piesei la saxofon alto, are un ton cald, multă muzicalitate şi inventivitate în improvizaţii. Credem că dintre piesele de orchestră ale lui Richard Bartzer, aceasta este una dintre cele mai reuşite. Ea denotă maturitatea compozitorului şi este reprezentativă pentru genul muzicii noastre uşoare instrumentale.

„Dacă ţi-e drag altcineva" de Aurel Giroveanu pe versuri de A. Felea, este o faţă de disc copiată de pe benzile Radioului, în interpretarea lui Gică Petrescu acompaniat de orchestra de estradă Radio, condusă de Sile Dinicu.

Adoptînd un stil vechi, muzica, fără să fie originală, are căldură. Versurile sînt banale şi tot cîntecul degajă o tristă resemnare. Eroul nostru nu luptă să-şi recîştige iubita, ci doreşte doar să fie încunoştiinţat dacă nu cumva este de prisos (vorba lui Caragiale : „Trădare, trădare, dar să ştim şi noi !") apoi promite că nu o va stînjeni niciodată, că vor rămîne prieteni cum au fost (!?!?) şi că el îşi va spulbera dorul fără rost printre oameni stingheri (?!).

Orchestraţia nu este potrivită şi adînceşte atmosfera de vechi. Printr-o grosime continuă şi o lipsă de subtilitate, ea îneacă muzica şi stînjeneşte impresia intimelor sentimente expuse de cuvinte.

Gică Petrescu interpretează cu fineţe şi căldură, trecînd cu uşurinţă peste dificultăţile tehnice pe care unele intervale mai dificile i le pun în cale.

Din cele expuse mai sus reiese calitatea eterogenă a lucrărilor cercetate. Muzici bune alături de altele foarte slabe, versuri cu un conţinut îndoielnic, absenţa unei problematici majore şi, ceea ce este mai grav : lucrări valoroase din toate punctele de vedere, dezavantajate prin interpretare şi lipsă de finisaj. Insuficienta preocupare de a aduce un lucru bun pînă la capăt (bineînţeles sînt şi excepţii) ar trebui să dea de gîndit Electrecordului.

M. J.

CALENDAR

aprilie 1959

La 1 aprilie 1809 s-a născut Nicolai Vasilievici Gogol (mort la 4 martie 1852). Multe şi valoroase pagini din istoria muzicii ruse sînt legate de numele marelui scriitor. Compozitorii s-au inspirat îndeosebi din pitoreştile povestiri ale lui Gogol „Serile în cătun lîngă Dikanka". Pe subiectul „Noapte de ajun" a scris Ceaikovski opera sa „Fierarul Vakula", lucrare de tinereţe care, revăzută a apărut sub numele de „Cereviciki" (Pantofiorii ţarinei). Pe acest subiect au mai scris opere Rimski Korsakov, Lîsenko (compozitor ucrainean) şi B. A. Asafiev un balet.

„Noapte de mai" a fost subiectul unor opere de Rimski-Korsakov şi Lîsenko, „Tîrgul din Sorocinsk" şi „Căsătoria" l-au inspirat pe Musorgski. O sursă de inspiraţie pentru compozitori a fost şi „Taras Bulba" care a apărut sub formă de operă şi balet în creaţia compozitorilor Lîsenko, Glier şi Soloviov Sedoi (baletul „Taras Bulba" al lui Sedoi reprezintă astăzi unul dintre cele mai reuşite balete sovietice din ultimii ani).

Texte din „suflete moarte" apar în muzica corală a compozitorului Kastalski.

Gogol a scris în tinereţe un articol „Sculptura, pictura şi muzica" precum şi eseurile „Însemnări din Petersburg 1936" unde ridică problema creării operei naţionale. „Opera lui Glinka „Ivan Susanin", scrie el, constituie numai un minunat început". Gogol a fost un pasionat culegător şi comentator al cîntecelor populare ucrainiene şi ruse, pe care le consideră „istoria plină de culoare şi adevăr a vieţii poporului".

5 aprilie

Acum 85 de ani, în 1874 a avut loc la Viena premiera operetei lui Johan Strauss (fiul) „Liliacul" una dintre cele mai reuşite lucrări ale sale. Opereta a fost scrisă doar în două luni. Primele spectacole nu s-au bucurat de succes, opereta fiind considerată un potpuriu de valsuri, cadriluri, marşuri şi polci.

„Liliacul" a cunoscut un adevărat succes cu ocazia reprezentării la Berlin. În 1894 a fost inclusă în repertoriul teatrului de operă din Hamburg, condus de marele dirijor şi compozitor G. Mahler. Plină de veselie, optimism şi dragoste de viaţă, opereta „Liliacul" a deschis drumul operetei vieneze cu caracter dansant.

9 aprilie

Se împlinesc 50 de ani de la naşterea compozitorului sovietic Ivan Ivanovici Dzerjinski (născut în 1909). El şi-a făcut studiile la Conservatorul din Leningrad.

I. I. Dzerjinski este autorul a mai multor opere, al unui poem simfonic, 3 concerte pentru pian şi orchestră, piese pentru pian ş. a. Printre cele mai cunoscute opere ale sale sînt : „Pe Donul liniştit" şi „Pămînt desţelenit" după romanele cu acelaşi nume ale lui M. Şolohov. Compozitorul este dominat de ideea de a reda marile evenimente ale epocii noastre şi în general viaţa oamenilor sovietici. Se încadrează în această tematică şi opera „Departe de Moscova" după romanul cu acelaşi nume al scriitorului Ajaev şi oratoriul „Leningrad" scris cu ocazia sărbătoririi a 40 de ani a Marelui Octombrie şi 250 de ani a oraşului care poartă numele lui Lenin. În prezent compozitorul lucrează la opera „Soarta unui om" după nuvela lui M. Şolohov.

15 aprilie

Acum 230 de ani (1729) a fost executată pentru prima oară la Leipzig, sub conducerea autorului, „Pasiunea după Matei" a lui J. S. Bach (1685—1750), una dintre cele mai importante creaţii ale sale. Prin marea ei forţă dramatică, profunzimea şi bogăţia muzicii, prin conţinutul ei etic, uman, „Pasiunea după Matei" respiră o mare dragoste pentru om, pentru suferinţele sale, redă ideea luptei eroice pentru binele omenirii. Caracterul monumental al lucrării este realizat cu ajutorul unor bogate mijloace de expresie.

După prima audiţie a „Pasiunii după Matei", lucrarea a fost pentru mult timp dată uitării. Abia după 100 de ani (11 martie 1829) a putut fi din nou ascultată la Leipzig — oraşul în care a trăit şi a creat Bach — din iniţiativa lui F. Mendelssohn-Bartholdy şi sub bagheta acesteia.

18 aprilie

Acum 140 de ani, la 18 aprilie s-a născut compozitorul austriac Franz Suppé (mort la 76 de ani, 21 mai 1895). Originar din Dalmaţia, Suppé a trăit de la vîrsta de 16 ani la Viena unde a urmat conservatorul şi a activat ca compozitor şi dirijor. A scris peste 30 de operete. El este considerat ca unul dintre clasicii operetei vieneze. Folosind multe din procedeele operei italiene, Suppé s-a inspirat în operetele sale din bogatul folclor vienez situîndu-se pe poziţiile unei arte naţionale. Printre cele mai iubite lucrări ale sale sînt operetele „Boccacio", „Donna Juanita", „Cavalleria uşoară" precum şi uvertura „Poet şi ţăran".

ŞTIAŢI CĂ...

...în anul 1859 a răsunat pentru prima oară la Bucureşti un fragment din Simfonia IX-a de Beethoven. După cum ne relatează ziarul „Românul" nr. 120, în sala Teatrului Naţional — cu prilejul sărbătoririi lui Schiller — actorii bucureşteni au omagiat memoria marelui poet german cu *„Imnul la bucurie"* cîntat „de toată trupa înaintea bustului poetului".

...la 24 decembrie 1867 s-a reprezentat pe scena maghiară din Budapesta o operetă inspirată din viaţa poporului român. Revista „Familia" nr. 50 (1867) precizează că subiectul a fost luat din viaţa păstorească de pe malurile Crişului.

... Johann Strauss, autorul „Liliacului", a concertat pe meleagurile noastre. „Pe cînd părintele farmecă capitala Austriei — scria „Albina românească" nr. 6 (1848) — fiul încîntă acu, popoarele de la obîrşie pînă la gura Dunării. Orchestra sa, din 30 de artişti, prin valţuri, contradanse, compuse pe teme române au făcut la Bucureşti să salte în 10 dec. cu pămîntul, pe toţi locuitorii ! Peste puţin D. Strauss se aşteaptă la Iaşi, unde între altele, ni încredinţează că va suna un horavalţ."

... Johannes Brahms a întreprins un turneu în Ardeal, concertînd în cîteva oraşe ca Braşov, Arad etc. unde a interpretat — în primă audiţie — alături de violonistul Joseph Joachim, celebrul său concert pentru vioară. Această lucrare a răsunat în acelaşi an (1879) şi la „Gewandhaus" din Leipzig. Piesa — bine primită de publicul şi presa românească — nu a întrunit aceleaşi favoruri în patria lui Brahms. După cum ne informează „Gazeta Transilvaniei" nr. 71 din 6/18 sept. 1879, Concertul pentru vioară încheia recitalul celor doi străluciţi oaspeţi.

...vestitul compozitor de valsuri C. A. Ziehrer a compus un cadril pentru pian, intitulat „Steaua Romîniei" op. 340. După cum ne informează pagina de titlu a tipăriturii lui Const. Gebauer, lucrarea s-a cîntat „întîia oară la balul român din Viena în 15 februarie 1879". Folclorul românesc folosit de C. A. Zieherer a fost împrumutat din culegerea de melodii populare publicată în 1850 de Henri Ehrlich.

...la 18 mai 1911 a concertat la Lugoj, vestitul cor rus „Slavinski". După concert, oaspeţii au fost invitaţi la restaurantul local, unde s-au întîlnit şi au petrecut alături de corul de ţărani din Chizătău, cel mai vechi cor de plugari din ţara noastră (1857). Corurile lui Gavriil Musicescu au răsunat în româneşte şi ruseşte, interpretate de ambele coruri sub conducerea dirijorului român.

...în anul 1936, revista muzicală franceză „Le Menestrel" a publicat compoziția lui Jean Canteloube „Au plecat olteni la coasă". Creatorul francez a mai scris și alte piese inspirate de cîntecul popular românesc.

...la 19 oct. 1847 s-a deschis stagiunea teatrală la București cu o melodramă franceză „Mulatrul". Subiectul „tras din viața negrilor — scria cercetătorul Em. Manoliu — avea oarecare asemănare cu viața robilor de la noi. Aceasta a nemulțumit foarte mult pe boieri" care au desființat trupa și au închis teatrul. Aceleași manifestații politice se vor produce și în anul 1849 cînd se va deschide stagiunea cu opera „Atilla" de Verdi.

...centenarul nașterii lui Mozart a fost marcat la noi prin apariția unui remarcabil articol al lui Franz Liszt în ziarul de limbă germană „Bukarester Deutsche Zeitung" nr. 8 (1856). Intitulat „Zur der hunderjährigen Mozartfeier" (La sărbătorirea centenarului Mozart) acest studiu a fost reprodus ca articol de fond în recentul volum „Liszt", editat de Academia maghiară de Științe din Budapesta.

...în anul 1908 trupa de operete a lui Constantin Grigoriu a făcut un turneu în Rusia.

...în secolul trecut, compozitorul maghiar K. Szabados a compus un balet inspirat din muzica populară românească, intitulat „Vioara". Mare succes a dobîndit mai ales „Brîul" acestei lucrări coregrafice în trei acte, care a și fost tipărită mai tîrziu la Budapesta de către editorul Roszavölgyi.

...lupta pompierilor cu turcii din Dealul Spirei a inspirat pe Ion Andrei Wachmann să scrie în anul 1849 o lucrare vocal simfonică, intitulată „13 septembrie 1848". Manuscrisul original se află la Biblioteca Academiei R.P.R.

...celebrul violonist spaniol Pablo de Sarasate a concertat la 10 martie 1894 la București, acompaniat de pianista B. Marx; în amintirea clipelor petrecute pe meleagurile noastre a compus „Melodie roumaine" pentru vioară și pian.

Istoria casei de editură Ricordi este strîns legată de istoria culturii muzicale italiene începînd de la începutul secolului trecut și pînă azi. În anul 1803 Giovanni Ricordi a înființat un birou de copiatură muzicală la Milano, care după cîțiva ani introduce litografia în Italia. Cinci ani mai tîrziu ia ființă Soc. Ricordi care editează creația Teatrului Scala din Milano și operele lui Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini.

În anul 1842 se întemeiază „Gazetta Musicale di Milano", ce urmează fără întrerupere pînă la actuala „Musica d'Oggi" constituind sursa documentară a vieții muzicale italiene din a doua jumătate a sec. XVIII pînă azi. Casa Ricordi răspîndește valorile cele mai de seamă ale creației muzicale naționale ca: Respighi, Casella, Alfano, Zandonai, Pizzetti, Malipiero, Ghedini, Petrassi, Menotti, precum și ale tinerelor generații. Din bibliografia muzicologică menționăm „Colecția Instituțiilor și Monumentelor Artei Muzicale Italiene". Catalogul casei cuprinde 150.000 de titluri. În proiect: biografia lui Verdi, un volum despre Teatrul Scala, un volum de corespondența lui Puccini, un dicționar de muzică și al muzicienilor, o serie de volume cu caracter informativ — „Mica bibliotecă Ricordi".

La 21 septembrie 1958 a fost sărbătorită la Stresa aniversarea a 150 de ani de la întemeiere. Au participat oamenii de artă printre care cîntăreața Maria Calas.

La Academia Națională de muzică „Santa Cecilia" din Roma se va ține în cursul lunii mai 1959 un concurs internațional de dirijat concerte simfonice. La acest concurs pot participa toți cei care la data de 1 mai 1959 nu au depășit vîrsta de 40 ani, cu excluderea celor care au obținut premiul I la concursurile precedente. Programul concursului prevede o primă probă eliminatorie, o a doua probă eliminatorie și o probă finală. Concursul se va ține cu participarea orchestrei Academiei și va fi apreciat de un juriu internațional.

Tot la Academia „Santa Cecilia" va avea loc un concurs internațional de compoziție: o lucrare de formă liberă, pentru orchestră, sau orchestră și cor, sau orchestră, cor și soliști vocali.

Compozițiile se cer să aibă o durată între 15 și 20 minute, să fie anonime și trimise la Academie pînă la 31 decembrie 1959.

Pentru informații detailate a se adresa Secretariatului Academiei Naționale „Santa Cecilia" Via Vittoria 6, Roma.

Epilogul afacerii falselor „stradivarius": lutierul Henry Werro din Berna, care a vîndut de mai mulți ani viori „mai mult sau mai puțin reconstituite" sau cel puțin „îmbătrînite în mod artificial", asigurînd că instrumentele proveneau din unele ateliere ale secolului XVII și XVIII, a fost condamnat la un an de închisoare și la o amendă de 5000 de franci elvețieni alături de 105.000 franci elvețieni daune celor păgubiți.

Membrii orchestrei Filarmonica din New York vor apărea pe scenă numai în... uniformă! Este vorba însă de o haină neagră încheiată pînă la gît. Această ținută se aseamănă cu cea a agenților de poliție din Londra a anilor 1900. Întrebat, Leonard Bernstein, directorul Instituției, a declarat că moda cravatei albe și a fracului este perimată.

Winifred Wagner a pus la dispoziția „Hot-Clubului" din Bayreuth vila Wahnfried, vechea locuință a lui Richard Wagner, pentru repetiții săptămînale ale orchestrei de jazz hot. Chiar dacă repetițiile vor avea loc așa cum se arată, în pivniță, totuși credem că faptul nu e de natură să respecte memoria marelui muzician.

Casele de discuri folosesc tot mai mult procedee perfecționate de înregistrare care să redea cu cît mai multă fidelitate muzica așa cum este ea executată în studio.

Problema esențială este aceea de a se crea, la audiția unui disc, iluzia prezenței orchestrei.

Dacă „înalta fidelitate" își propune să redea sonoritatea unei orchestre ca și cum aceasta ar fi auzită printr-o ușă întredeschisă, stereofidelitatea deschide larg ușile punînd pe ascultător în prezența fiecărui executant.

Înalta fidelitate reproducînd integral spectrul sonor și restituind dinamica reală a muzicii îi conferă o profunzime desăvîrșită. Situînd fiecare instrument în spațiu, procedeul stereofidelității adaugă tocmai acel element care lipsea muzicii pentru ca aceasta să fie creată din nou așa cum a fost executată la origine: a treia dimensiune.

Cuprinsul

Cîntare mai înaltă, mai fierbinte, vieţii noi *(pag. 1)*

Compozitorii se înfrăţesc cu poporul *(pag. 4)*

LA A 89-a ANIVERSARE A LUI V. I. LENIN

Bissy Roman

Lenin şi muzica *(pag. 7)*

TRIBUNA NOASTRĂ

George Bălan

Despre concepţia şi expresivitatea filozofică în muzică *(pag. 9)*

Tiberiu Olah

Unele probleme actuale ale muzicii de film *(pag. 17)*

Ştefan Niculescu

Liedul şi tema contemporană *(pag. 19)*

Andrei Tudor

La bicentenarul lui G. Fr. Haendel *(pag. 21)*

IN SPRIJINUL MIŞCĂRII MUZICALE DE MASE

Mircea Chiriac

Cum să organizăm şi să dezvoltăm orchestrele populare *(pag. 25)*

Mişu Iancu

Cum să folosim acordeonul în cadrul echipelor artistice de amatori *(pag. 32)*

DIN ISTORIA MUZICII NOASTRE

Grigoraş Dinicu (un deceniu de la moartea marelui artist popular) — *Viorel Cosma* — (pag. 34) ; Ion Bohociu — *Ion Croitoru* — (pag. 36).

CONCERTE — SPECTACOLE

Lieduri romîneşti şi din ţări prietene — *Ada Brumaru* — (pag. 37) ; Suita de T. Olah — *A. Porfetye* — (pag. 38) ; Concert de orgă — *Doru Popovici* — (pag. 38) ; Oaspeţi : Vittoria Millicescu-Cillario — *Dragoş Tănăsescu* — (pag. 39) ; Otakar Trhlik — *J.-V. P.* — (pag. 39) ; Spre culmile artei — *Al. Schmidt* — (pag. 39) ; „Othello" în premieră — *Al. Colfescu* — (pag. 40) ; „Trubadurul" la T.O.B. — *T.C.* — (pag. 40) ; Cluj — *St. Lakatoş* — (pag. 41) ; Sibiu — *W. Aichelburg* — (pag. 41) ; Tg. Mureş — *Matei Kosma* — (pag. 41).

DE PESTE HOTARE

Vizită în R. D. Germană — *Ion Dacian* — (pag. 42) ; Scrisoare din Moscova (Schimburi muzicale prieteneşti, Turneul Baletului Teatrului Mare în S.U.A.) — *A. Krupnov* — (pag. 43).

RECENZII

Discul romînesc cu muzică uşoară — *M.I.* — (pag. 45).

Calendar *(pag. 46)*

Ştiaţi că... *(pag. 46)*

Pe copertă : G. Fr. Haendel

CITIŢI REVISTA

MUZICA

a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. şi a Ministerului Învăţămîntului şi Culturii
Editată de Editura Muzicală

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi restul ţării, note de peste hotare, recenzii, cele mai noi piese de muzică uşoară etc.

De vînzare la toate librăriile din ţară. Abonamentele cu numerar se fac la principalele librării din ţară. Pentru abonamente, instituţiile vor vira sumele în contul respectiv al regionalelor C.L.D.C. (pentru regiunea Bucureşti cont 039134 sucursala reg. Buc. C.L.D.C.—C.R.B.).

Costul unui abonament este de lei 60 anual, 30 lei pe 6 luni şi 15 lei pe 3 luni.
Preţul unui exemplar lei 5

COLEGIUL REDACŢIONAL

Zeno Vancea (redactor şef), *Tiberiu Alexandru, George Breazul, Vasile Cristian, Liviu Rusu, Andrei Tudor, Vasile Tomescu* (redactor şef adjunct)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMINA
ŞI A MINISTERULUI INVĂŢAMINTULUI
ŞI CULTURII

Editată de Editura Muzicală

Redacţia şi Administraţia :
Bucureşti, str. Lipscani, 20

Telefoane :
15.21.19
15.71.01

INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ Nr. 2, STR. BREZOIANU Nr. 23—25, BUCUREŞTI — c. 1336

Lei 5

MUZICA

6

IUNIE 1959

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Anul IX iunie 6/1959

O îndatorire patriotică de seamă: răspîndirea muzicii în masele largi ale oamenilor muncii

În cei cincisprezece ani de la Eliberare, viaţa muzicală din patria noastră a cunoscut o mare înflorire. Nenumărate sînt realizările obţinute atît în domeniul creaţiei cît şi în acel al interpretării muzicale. Impresionantă este de asemenea creşterea numărului instituţiilor muzicale cît şi aceea a măiestriei lor artistice.

Acest fapt a putut fi remarcat fie cu ocazia vizitelor făcute în străinătate de către formaţiile noastre, fie cu ocazia unor manifestări muzicale speciale ca acelea desfăşurate în ţară în cadrul „lunii culturii" (decembrie 1957) sau Festivalului internaţional „G. Enescu" (septembrie 1958). Astfel, instituţii ca Filarmonica de Stat „G. Enescu" din Bucureşti, Filarmonica de Stat „Banatul" din Timişoara, Filarmonica din Tg. Mureş, Filarmonica „Gh. Dima" din Oraşul Stalin, Teatrul de Operă şi Balet, Operele şi Filarmonicile din Cluj şi Iaşi, Ansamblurile Ministerului Afacerilor Interne, Ministerului Forţelor Armate, Ansamblul C.C.S., Ansamblul Sfatului Popular al Capitalei şi altele au obţinut succese de seamă.

Scopul tuturor instituţiilor muzicale este acela de a satisface cerinţele spirituale în continuă creştere ale oamenilor muncii, contribuind cu mijloacele lor specifice la formarea conştiinţei socialiste a maselor, la transmiterea marilor idei şi sentimente ale omenirii progresiste.

Realizarea deplină a acestui scop necesită din partea instituţiilor noastre muzicale un efort susţinut, o preocupare permanentă în vederea formării şi atragerii la viaţa muzicală a unui public muzical cît mai larg de oameni ai muncii, în vederea găsirii metodelor celor mai potrivite de educare muzicală a acestora, a pătrunderii muzicii cît mai adînc în viaţa de toate zilele a oamenilor muncii. Şi în această privinţă unele din instituţiile noastre muzicale au obţinut rezultate îmbucurătoare. Astfel, filarmonici ca cele din Tg. Mureş, Oraşul Stalin, Opera din Iaşi, ansamblurile Ministerului Afacerilor Interne, C.C.S., S.P.C. şi Ansamblul „N. Bălcescu" din Craiova au reuşit să atragă la manifestările lor muzicale un număr din ce în ce mai mare de oameni ai muncii. Aceste fapte dovedesc că instituţiile muzicale îşi dau seama de importanţa activităţii de educare şi atragere la viaţa muzicală a maselor.

Direcţia Generală a Artelor din Ministerul Învăţămîntului şi Culturii pornind de la importanţa acestei probleme, în scopul de a generaliza unele rezultate obţinute şi a favoriza schimbul de experienţă, a organizat în ziua de 6 mai a.c. o largă consfătuire la care au participat reprezentanţi ai instituţiilor muzicale, ai secţiilor de învăţămînt şi cultură ale Sfaturilor Populare Regionale, ai unor instituţii centrale (Comitetul de Radio, Uniunea Compozitorilor, Casa Centrală a Creaţiei populare, S.R.S.C.), reprezentanţi ai secţiei Cultură de mase ale U.T.M. şi C.C.S., reprezentanţi ai presei centrale şi de specialitate (Scînteia, Scînteia Tineretului, Romînia Liberă, Contemporanul, Muzica), profesori de muzică, responsabilii culturali ai unor întreprinderi din capitală.

Referatul prezentat de Direcţia Muzicii — în care s-au analizat în mod amănunţit mijloacele care stau la dispoziţia instituţiilor noastre muzicale pentru realizarea deplină a obiectivelor propuse — cît şi discuţiile ample care s-au purtat au scos în evidenţă şi mai mult importanţa problemelor şi au arătat căile de urmat în această privinţă.

Presa noastră cotidiană şi periodică a acordat atenţia cuvenită acestei consfătuiri, publicînd articole care au urmărit să facă cunoscute maselor largi problemele dezbătute. Dat fiind sarcinile multiple şi concrete ce revin instituţiilor muzicale şi, în general, tuturor celor care activează pe tărîmul artei muzicale din ţara noastră, Revista „Muzica" socoteşte de datoria sa să ofere tuturor acestora o prezentare detailată a lucrărilor şi concluziilor acestei importante consfătuiri.

I

PROBLEME DE FOND ALE CONSFĂTUIRII

Există de fapt un proces normal de creștere și de formare a publicului ascultător. Pentru etapa actuală însă — dacă îl comparăm cu ritmul de creștere deosebit de rapid al instituțiilor noastre muzicale — el nu mai este satisfăcător. Pentru armonizarea acestor două ritmuri este necesar ca noi să stimulăm și să intensificăm procesul de creștere a noului public. Această acțiune de formare, de intensificare, de stimulare reprezintă în fond tocmai obiectivul pe care și l-a propus consfătuirea, adică mai pe larg :

— îmbunătățirea activității culturale de masă printr-o mai strînsă legătură între instituțiile muzicale și oamenii muncii ;

— organizarea mai bună a muncii de educație muzicală în rîndul maselor ;

— formarea unui larg public muzical din masele de ascultători.

În această acțiune prin care se urmărește formarea, atragerea și educarea maselor de ascultători, accentul principal trebuie pus înainte de toate pe marea categorie a „neinițiaților" în domeniul artei muzicale și în primul rînd pe tineretul din școli și universități, din întreprinderi. Aceasta constituie sursa principală a viitorului public. Pînă acum, acțiunea de educare s-a desfășurat în mod mărginit, concentrîndu-se asupra publicului care a deprins mai mult sau mai puțin gustul unui concert sau spectacol muzical. Am neglijat astfel tocmai pe aceia care au nevoie de îndrumarea noastră, care au nevoie să fie îndemnați și stimulați pentru a participa la manifestările muzicale, sporind în felul acesta numărul ascultătorilor.

Pornind deci de la ideea atragerii la viața muzicală a celor mai largi mase de ascultători și îndeosebi a tinerilor, elevilor și studenților, fiilor de muncitori ca și a fruntașilor în producție, împreună cu ceilalți oameni ai muncii, trebuie să găsim mijloacele, metodele cele mai potrivite și variate pentru realizarea acestui scop. Aceste metode și mijloace reprezintă — multe dintre ele — căi din cele mai simple, cunoscute în bună parte, dar cărora pînă acum noi nu le-am acordat atenția cuvenită și pe care nu le-am folosit în mod sistematic în vederea formării, atragerii la viața muzicală și a educării în domeniul muzicii a maselor largi ale oamenilor muncii.

Folosirea în concerte a unui repertoriu accesibil, variat, interesant, organizarea de concerte simfonice populare cu un asemenea repertoriu, concerte sau spectacole-lecții, concursuri pe teme muzicale, concerte și spectacole-vizită în fabrici, uzine, pe marile șantiere, în școli, cămine, cluburi etc. constituie mijloace de educație muzicală pe cît de simple pe atît de cunoscute. Ne rămîne să sistematizăm toate aceste mijloace, să le îmbunătățim, să le folosim pe baza unui plan bine studiat, astfel încît acțiunea să dea roadele cele mai bune.

1) ORGANIZAREA ACTIVITĂȚII DE ATRAGERE LA VIAȚA MUZICALĂ A MASELOR LARGI DE OAMENI AI MUNCII

Pentru ca publicul nou să pășească pragul sălii de concert, este necesar în primul rînd să se alcătuiască programe atractive, cu piese accesibile. În această privință există încă la noi instituții muzicale care privesc cu dispreț introducerea în program a unui vals, a unei uverturi ușoare, precum și a unor suite, rapsodii, fantezii etc. Dacă programarea unor asemenea piese pentru atragerea publicului se face cu discernămînt și bun gust, aceasta nu este deloc o „concesie" ; putem merge chiar pînă la abordarea unei muzici simfonice de estradă. Între această muzică simfonică de estradă, care este cea mai larg accesibilă și muzica simfonică complexă, cu un conținut muzical filozofic adînc, există o serie de trepte intermediare de înțelegere muzicală (cum ar fi muzica ușoară-simfonică, muzica semisimfonică etc.) care lipsesc deseori din programele concertelor noastre.

De aceea, sarcina instituțiilor muzicale este ca în etapa actuală să caute a completa tocmai aceste trepte intermediare. Aceasta ne va aduce după un timp oarecare la situația îmbucurătoare de a vedea crescînd tot mai mult la manifestările noastre muzicale un public nou, capabil să înțeleagă operele muzicale cele mai complexe, aflate pe cea mai înaltă treaptă de înțelegere, aceea a simfonismului.

În această privință trebuie să menționăm că a existat în trecutul apropiat tendința la unele filarmonici din țară, ca acelea din Satu Mare, Ploești sau Galați, de a prezenta în concerte lucrări destul de dificile care depășeau uneori atît posibilitățile tehnice ale colectivelor, cît și acelea de înțelegere ale publicului local. În prezent, o asemenea tendință poate fi considerată ca lichidată, aceste instituții acordînd mai multă atenție repertoriului larg, accesibil.

A. *Concertul simfonic popular*

Printre mijloacele de atragere la viața muzicală, concertul simfonic popular ocupă un rol important.

La alcătuirea unor programe de concerte simfonice populare trebuie să se aibă în vedere în primul rînd stimularea interesului și curiozității publicului, dorința de a participa, de a cunoaște direct ceea ce pînă atunci nu-i era cunoscut sau cunoștea foarte vag, din auzite, din lectură etc. În acest sens, prezența pe afiș a numelui unui solist sau dirijor de frunte constituie un element de care trebuie să ținem seama. De asemenea, trebuie să urmărim ca publicul, o dată determinat să vină în sala de concert, să asculte cu plăcere și să înțeleagă ceea ce i se prezintă. De aceea, trebuie ca piesele alese să aibă o structură muzicală cît mai simplă, clară și concisă, să fie plastice, sugestive (fapt care se realizează în cea mai mare măsură în piesele de tipul vocal simfonic și în muzica simfonică cu program).

Dacă la aceasta adăugăm şi o prezentare vorbită înaintea fiecărei piese — scurtă, cît mai vie, spontană, care să urmărească o dată cu informarea şi educarea auditoriului şi stabilirea şi menţinerea unei legături între public şi scenă —, avem toate elementele necesare pentru realizarea unui concert sau spectacol popular reuşit din toate punctele de vedere.

Trebuie să mai observăm că nu întotdeauna este cazul să alcătuim programe de concert simfonic popular cu lucrări accesibile care să aparţină în exclusivitate primei trepte de înţelegere. Ar însemna să excludem unele piese cunoscute, care, deşi nu se situează pe prima treaptă de înţelegere, plac totuşi auditoriului chiar neiniţiat, prin atracţia pe care o exercită solistul, prin măiestria, virtuozitatea şi faima acestuia.

Se pot îmbina deci destul de bine în unele cazuri în concertele populare, piese de cea mai largă accesibilitate cu piese de o accesibilitate caracteristică treptei a doua, fără să însemne că în acest fel concertul popular nu şi-a atins scopul.

În această privinţă, reţete absolute nu există. În orice caz, trebuie să se ţină seama şi de nivelul general al publicului din oraşul sau regiunea respectivă şi de tradiţiile muzicale existente. Din păcate nu toate instituţiile noastre muzicale sînt pe deplin convinse de aceasta.

Or, se ştie că cei mai mari dirijori ai lumii şi-au făcut un titlu de merit din a executa şi dirija în concerte publice sau de a înregistra numeroase piese care după concepţia unor „esteţi" rupţi de mase ar reprezenta lucrări minore, fără ca prin aceasta să le fi scăzut din „prestigiu".

Realizarea concertelor populare nu necesită eforturi care ar putea stînjeni activitatea obişnuită a orchestrelor. Orice formaţie orchestrală după un timp oarecare îşi însuşeşte ca piese în repertoriul său permanent, cel puţin lucrările clasice ale genului ca : simfonii şi concerte de Beethoven, Mozart, Haydn, Brahms, Ceaikovski, şi alţii, pe care oricînd apoi ar trebui să le poată executa în programele săptămînale cu cel mult una sau două repetiţii.

Credem deci că nepăsarea manifestată în ce priveşte introducerea concertelor populare de filarmonici ca cele din Cluj, Sibiu, Ploeşti, a reflectat un spirit de comoditate, de indiferenţă sau aristocratism faţă de această iniţiativă. Foarte curînd, după primele concerte organizate şi după primirea deosebit de favorabilă ce li s-a făcut, ele s-au convins de necesitatea şi utilitatea unor asemenea acţiuni, depunînd eforturi pentru a ajunge din urmă unele filarmonici cum sînt cele din Craiova, Baia Mare, Botoşani etc., care de la început au înţeles importanţa acestui mijloc de educaţie muzicală.

Atragem atenţia asupra altei forme de concert puţin utilizată la noi, aceea a concertelor mixte, date în colaborare cu alte formaţii (ansambluri, orchestre populare, coruri profesionale sau de amatori).

Asemenea concerte exercită asupra publicului — prin programul şi mijloacele variate folosite — o atracţie deosebită. În acest sens este de remarcat iniţiativa valoroasă a Filarmonicii din Tg. Mureş, care a organizat trei concerte mixte, în care a antrenat şi Ansamblul secuiesc de stat. Programul în care au fost incluse atît lucrări simfonice cît şi cîntece de masă, s-a bucurat de o primire deosebită din partea publicului.

Colaborarea în concerte mixte cu formaţii fruntaşe de amatori din localitate sau regiune, reprezintă o muncă deosebit de utilă. Realizăm astfel pe de o parte o legătură, o cunoaştere mai strînsă între muzicienii profesionişti şi cei amatori (legătură care în prezent e încă slabă) iar pe de altă parte, cîştigăm pentru concertele noastre obişnuite un public nou (reprezentat prin membrii formaţiilor de amatori, cărora li se va dezvolta prin aceasta, din ce în ce mai mult gustul pentru muzică).

Artiştii amatori, care sacrifică o parte din timpul lor de odihnă pentru a face muzică, formaţiile sindicale constituie de asemenea o bază sigură şi numeroasă (avem cca. 10.000 artişti amatori în ţară) pentru formarea şi creşterea unui public nou.

B. *Concertul educativ*

Un asemenea gen de concert nu reprezintă în fapt decît concertul săptămînal obişnuit, organizat în primul rînd pentru tinerii muncitori, elevi şi studenţi, concert care este precedat de explicaţii orale pe înţelesul ascultătorilor. El constituie un mijloc deosebit de educaţie, cu rezultate din cele mai eficace.

Filarmonicile din Arad şi Oradea au în acest domeniu o frumoasă şi bogată activitate. De asemenea, Filarmonica din Focşani, fără a organiza concerte educative propriu-zise, a luat iniţiativa invitării la repetiţiile generale a elevilor din şcolile din localitate.

Trebuie să remarcăm însă că în acest gen de concerte sîntem încă la început. Chiar acolo unde ele se organizează, publicul care vine nu este întotdeauna acela pe care noi îl aşteptăm şi anume : tineretul muncitoresc şi tineretul studios din şcoli şi universităţi.

Explicaţiile şi prezentările orale care se alcătuiesc de către secretariatele muzicale ale instituţiilor noastre nu trebuie să fie improvizate. Ele trebuie să fie bine pregătite, din timp sistematizate şi redactate.

C. *Concerte şi spectacole în fabrici, uzine, şantiere, şcoli, cluburi etc.*

Genul acesta este deosebit de important, prin aceea că folosindu-l ne apropiem mai mult de locul de muncă, venim în întîmpinarea spectatorului. Astfel, manifestarea muzicală capătă oarecum un caracter firesc, integrîndu-se în activitatea cotidiană a oamenilor muncii, la locul de producţie. În plus ea are caracterul unei vizite prieteneşti între cele două colective, care

obligă pe baza legilor ospitalității, aproape independent de atracția pe care o exercită muzica, la întoarcerea vizitei, adică la primirea de data aceasta la sediul instituției, la concerte sau spectacole, a colectivului care a fost vizitat.

Este dela sine înțeles că asemenea manifestări trebuie pregătite din toate punctele de vedere (educativ, organizatoric, artistic) și cu toată atenția. Spectacolul sau concertul va trebui să fie prezentat și explicat oral, iar această prezentare va trebui să se adapteze la capacitatea de înțelegere a acelora cărora se adresează.

Făcînd o paralelă cu procesul de producție industrială, ar trebui să spunem că în general instituțiile noastre muzicale și mai ales Filarmonicile și orchestrele simfonice realizează prototipuri (în cazul nostru programe) pe care apoi nu le mai reproduc în serie — adică nu le repetă și în alte părți, mulțumindu-se doar cu una sau două execuții la sediu.

Ca și în industrie, un asemenea procedeu mărește prețul de cost al producției. Este un lucru elementar deci că trebuie să urmărim repetarea acestor concerte de cît mai multe ori și în cît mai multe locuri. Aceasta este perfect realizabil dacă ne gîndim că piesele au fost asimilate și deci nu necesită repetiții noi. Recomandarea este valabilă nu numai pentru concertele pregătite special pentru deplasare ci pentru întreaga producție artistică de la sediu, care poate și trebuie să fie cît mai mult repetată în diverse locuri.

Avem în prezent numeroase săli în întreaga țară, neutilizate sau incomplet utilizate, săli care în unele cazuri, cu mici amenajări, pot fi folosite pentru toate genurile de manifestări muzicale. În Capitală, de exemplu, pe lîngă sălile de concert centrale, bine cunoscute, unde există organizată o activitate muzicală permanentă, mai există cca. 40 de săli în care se pot organiza asemenea manifestări. Din acestea cca 20 au o capacitate între 500—800 locuri.

Marea majoritate a sălilor existente poate fi utilizată imediat, fiindcă sălile sînt dotate cu minimum de mijloace (scenă, cabine, piane etc.) și utilaje necesare unei activități artistice. Din păcate, în prezent în multe din ele nu se desfășoară decît o activitate artistică redusă, sporadică (uneori chiar inexistentă) fiind folosite mai mult pentru reuniuni, serate dansante etc.

Afluența deosebit de mare a spectatorilor care au participat la cele cîteva manifestări artistice organizate din inițiativa conducerilor acestor săli, demonstrează că există în acele locuri un public care urmărește cu un interes deosebit asemenea manifestări. Iată deci săli care sînt gata să ne primească ; iată un public localnic numeros și dornic de a asista la spectacolele noastre. Cu toate acestea, multe din instituțiile noastre muzicale, dintr-o lipsă de cunoaștere, din inerție, din lipsă de inițiativă și de organizare, se plîng că n-au public și că n-au condiții de a-și desfășura activitatea.

Subliniem că asemenea concerte nu trebuie organizate numaidecît cu formații mari. Prin natura lor, prin necesitatea de a avea întotdeauna la îndemînă mijloacele de transport cele mai potrivite, este recomandabil ca în aceste concerte-vizită să fie folosite formații mai mici și cît mai variate.

Ansamblurile, formațiile corale sau orchestrele populare, acolo unde există, ar putea constitui primii emisari care să realizeze o punte de trecere de la elemente cunoscute (muzică populară din regiune) la altele mai puțin cunoscute (repertoriul de estradă, semisimfonic etc.).

Se pot alcătui programe axate pe o anumită tematică, cu lucrări legate de specificul unor anumite munci, de pildă cîntece pentru mineri, petroliști, oțelari etc., așa cum a făcut Ansamblul de cîntece și dansuri „N. Bălcescu" din Craiova.

În privința modului în care se alcătuiesc programele pentru aceste categorii de manifestări, mai ales la orchestrele populare, trebuie să constatăm că se întîlnesc încă rar cîntecele de luptă ale trecutului (baladele haiducești), precum și cele inspirate din prefacerile revoluționare ale prezentului, se mai folosesc uneori texte neadecvate etc., ceea ce micșorează sau dăunează calității artistice educative a programelor respective.

O atenție mai mare trebuie acordată sectorului agricol. În gospodăriile agricole colective, gospodăriile agricole de stat, S.M.T-uri etc., există un larg și primitor teren pentru desfășurarea activității muzicale, bineînțeles cu formații și programe potrivite acestui scop.

De asemenea, în educarea și atragerea publicului larg la viața muzicală, un rol de seamă îl au și formațiile de muzică de cameră și grupurile de soliști, în care sînt încadrate și promovate mai ales elemente tinere.

Recitalul popular colectiv este o formă foarte potrivită pentru organizarea de concerte-vizită și în deplasare, avînd o deosebită mobilitate și necesitînd cheltuieli relativ reduse. Pentru a-și atinge scopul este necesar ca programul să fie constituit din piese instrumentale sau vocale adecvate, de mare accesibilitate.

În acest fel, deosebit de rezultatele pozitive ce se vor obține pe linie de educație, organizarea cu regularitate a unor asemenea concerte va duce și la formarea și afirmarea mai puternică a unor tineri soliști valoroși.

Cunoaștem că aducerea la îndeplinire a unei asemenea acțiuni implică unele eforturi și că cele mai multe din ele sînt legate de mijloacele de deplasare (autobuze, camioane). Acolo unde organele locale au acordat atenția cuvenită unor asemenea acțiuni, aceasta s-a reflectat pozitiv în activitatea instituțiilor muzicale.

Iată de exemplu Sfatul Popular al Regiunii Oradea, care a dotat Filarmonica Oradea cu un autobuz. A creat prin aceasta condiții favorabile pentru o bogată activitate în afara sediului Filarmonicii, care a avut ca rezultat într-un an și trei luni peste 200 concerte în deplasare.

Unele Sfaturi Populare nu acordă un sprijin efectiv instituțiilor în acest sens. Secțiilor de în-

vățămînt și cultură ale Sfaturilor Populare le revine sarcina să ajute și să urmărească îndeaproape desfășurarea acestei acțiuni, angrenînd și interesînd în realizarea ei întreprinderile, șantierele, uzinele la care urmează să se dea spectacole și concerte, prevăzîndu-se printre altele, prin contractele de colaborare culturală încheiate între instituțiile muzicale și întreprinderi, uzine, școli etc. și obligația pentru acestea din urmă de a pune la dispoziție mijloacele de deplasare necesare.

II

PROBLEME PRIVIND EDUCAREA MUZICALĂ PROPRIU-ZISĂ

Atragerea unui public nou la concerte, din rîndul oamenilor muncii, este numai o latură a acțiunii pe care trebuie s-o ducem. O a doua latură, tot atît de importantă, este ridicarea nivelului de înțelegere a acestui nou public muzical, educarea muzicală a oamenilor muncii.

Concertul-lecție, programul de sală, cabinetele de consultație muzicală, concursurile cu teme muzicale, patronajul artistic constituie principalele mijloace de care dispunem în acest sector.

A. *Concertul-lecție și spectacolul lecție*

Acestea reprezintă una din formele cele mai importante de educare : și aici ca și în cazurile precedente, lupta pentru stimularea interesului și curiozității se dă nu în sala unde are loc lecția, ci înainte și în afara sălii. În general, aceste concerte-lecții nu se țin în mod organizat și nu se cunoaște dinainte publicul care va participa la asemenea manifestări. Astfel, Filarmonica „George Enescu" a organizat concerte-lecții la întîmplare, pentru „cine vrea să vină", de cele mai multe ori în fața unei săli slab populate, în loc să ia legătura dinainte cu un anumit public (școli, facultăți sau întreprinderi) pe care să conteze.

O altă lacună a concertelor lecție constă în faptul că ele nu se adresează totdeauna celor neinițiați în problemele tehnice ale muzicii și că adesea se uită faptul că participanții la concertele-lecții se pot schimba mereu, concertele-lecții neavînd caracterul de continuitate a cursurilor care se predau în școli.

De aceea socotim util să se țină seama ca :

— temele abordate să fie cît mai interesante pentru toți participanții, căutîndu-se subiecte care să familiarizeze pe ascultători cu noțiunile cele mai elementare ale muzicii. O atenție deosebită trebuie acordată legăturii muzicii cu viața și apropierii acesteia de alte arte înrudite (literatura, dansul etc).

— prezentările să se facă la nivelul elementar al cunoștințelor muzicale, pentru a fi înțelese de cît mai mulți dintre participanți. Stilul trebuie să fie simplu, direct și sugestiv, capabil să transmită ascultătorilor prin vorbire o parte din emoția artistică produsă de opera muzicală comentată.

— unele teme să fie reluate pentru ca să poată fi cunoscute și de cei care nu le-au putut audia la o prezentare anterioară.

Pentru a varia conținutul prezentărilor și a da posibilitate ca publicul nou să progreseze din punct de vedere al cunoștințelor muzicale, este util să se organizeze cicluri de concerte-lecții. De altfel, gruparea problemelor în cicluri ar trebui să constituie forma principală organizatorică a concertelor-lecție. Aceasta însă nu trebuie să împiedice ca fiecare lecție să aibă o valoare educativă de sine stătătoare.

De un mare folos pentru noi este cunoașterea experienței acumulate în domeniul concertelor-lecții de către Radio și Filarmonica „George Enescu". Este de dorit ca această experiență — insuficient fructificată pînă în prezent — să fie utilizată pe scară largă de către toate instituțiile muzicale. Spicuim din practica Radio-ului cîteva forme interesante pentru primele trepte de inițiere muzicală. Astfel, Radio-ul organizează cicluri pentru neinițiați, adică pentru ascultătorii lipsiți de cunoștințe muzicale. Aici se dau primele noțiuni despre sunet, melodie, ritm, dinamică, acord, armonie, muzică programatică, instrumente muzicale. În acest capitol intră emisiuni ca : Mica enciclopedie muzicală, Dicționarul muzical, Ghidul muzical, Cum să înțelegem muzica, Muzica și viața. Se organizează de asemenea cicluri pentru cei mai avansați. Se presupune că ascultătorii și-au însușit unele cunoștințe de bază și că în consecință se pot aborda unele elemente mai dificile, fără însă a se pierde din vedere că aceasta trebuie să se facă prin reluarea, consolidarea și lărgirea cunoștințelor din primul ciclu. Aici intră emisiuni ca acelea prevăzute la primul ciclu, dar sub formă de prezentări mai dezvoltate, mai adîncite : viața și opera compozitorilor, formele muzicale, marii interpreți, pentru iubitorii de muzică de cameră.

Desigur, nu este cazul să copiem aidoma ciclurile enumerate. Am urmărit numai să indicăm unele rezolvări posibile. Fiecare din instituțiile muzicale pornind de la aceste jaloane, poate organiza și prezenta concerte-lecții interesante din punctul de vedere care ne preocupă, care să facă cunoscute marilor mase frumusețile artei muzicale, îmbinînd aceasta cu preocuparea permanentă pentru metodă și sistematizare.

O anumită preocupare în acest sens se poate constata în concertele-lecții ale Filarmonicii „Banatul" din Timișoara, care a tratat succesiv în fața unui public format din studenți, teme ca acestea :

— introducerea în muzică
— ce este muzica
— evoluția muzicii
— ritm și melodie.

Concertele-lecții au avut loc pe baza unor contracte cu asociațiile studențești chiar în cadrul Universității, iar la pregătirea lecțiilor au fost atrași profesori ai școlilor speciale de muzică și membri ai Filialei Uniunii Compozitorilor din localitate.

Ciclul enunțat mai sus și care se adresează tocmai primei trepte de înțelegere muzicală este completat cu un al doilea ciclu, mai avansat, în care se prezintă : evoluția muzicii corale, evoluția muzicii instrumentale, omofonie și polifonie, formele muzicale, orchestra simfonică și instrumentele ei.

Din păcate, prin modul în care și-a alcătuit ciclurile de concerte-lecții, Filarmonica timișoreană dovedește totodată și o anumită limitare la elementele formale ale muzicii, ceea ce duce la o îngustare a orizontului acesteia. Astfel, lipsesc din cicluri unele lecții care să contribuie la lămurirea unor probleme ideologice ca de exemplu legătura muzicii cu viața, cu societatea etc.

Un ciclu de concerte-lecții a organizat și orchestra simfonică din Baia Mare, care a prezentat succesiv — în lecții separate — componența orchestrei simfonice. S-au făcut exemplificări pe viu și cu mijloace mecanice. Concertele s-au ținut inițial la sediul Filarmonicii și au fost apoi repetate în fața unui public format din elevi și muncitori.

Remarcăm însă ca o inadvertență faptul că aceste concerte care prin modul de alcătuire formau un tot, s-au repetat apoi fiecare în altă parte. Aceasta a avut ca rezultat cunoașterea fragmentară a orchestrei simfonice. Cît a putut înțelege auditorul neinițiat ce înseamnă o orchestră, ascultînd de exemplu numai explicațiile pentru suflătorii de lemn, fără a cunoaște nimic despre celelalte compartimente ale orchestrei ?

De asemenea, Filarmonica din Cluj are în domeniul concertelor-lecție o activitate bogată și variată. Ea a organizat un număr important de concerte-lecții, în care a urmărit să facă cunoscute frumusețile muzicii unui public format în primul rînd din tineretul studios din școli și universități. Astfel s-au organizat în fața studenților, un număr de zece concerte-lecții, la care au participat cca. 3.500 studenți. De asemenea, s-au ținut două concerte-lecții în fața elevilor școlilor medii din Bistrița și Năsăud.

Prezentarea concertelor lecție însă s-a făcut oarecum la întîmplare, fără un plan logic, ceea ce surprinde ținînd seama de faptul că în anii anteriori această filarmonică dobîndise o experiență îndeajuns de bogată ca să poată ajunge în această stagiune la o etapă superioară de realizare.

În București, concertele-lecție au căpătat, se poate spune, o anumită tradiție. Radio-ul și Filarmonica „George Enescu" au în această privință realizări meritorii.

La Filarmonica „George Enescu" s-a format un lectorat capabil să facă față sarcinilor deosebite ce revin unui asemenea organism pe linia educării, popularizării și explicării muzicii.

Totodată Filarmonica a reușit să atragă în rîndurile colaboratorilor săi muzicologi, compozitori, oameni de litere. Extinderea colaborărilor și la oamenii de litere a făcut ca tematica concertelor-lecție să nu se limiteze la elemente strict tehnico-muzicale ci să se abordeze și teme cu caracter general artistic.

Sub raportul organizării și alcătuirii acestor concerte, trebuie să constatăm însă că Filarmonica nu a reușit să fructifice experiența dobîndită în anii anteriori. I-a lipsit un plan închegat de acțiune. Temele au fost disparate și uneori au păcătuit sub raportul accesibilității, adresîndu-se mai mult specialiștilor decît publicului larg. Cu toate aceste lipsuri, aportul ei în organizarea și pregătirea concertelor-lecții rămîne valoros și este de dorit ca experiența și bogăția de materiale acumulate în decursul stagiunilor anterioare să-și poată găsi o justă și bine meritată utilizare în viitor, atît în concertele-lecție ale Filarmonicii „George Enescu" cît și ale altor filarmonici din țară.

Preocuparea pentru organizarea de concerte-lecții nu trebuie să fie formală. Ea trebuie să rezulte din convingerea fermă că trebuie să facem temeinic și metodic educația publicului nou.

Se pare că tocmai această convingere lipsește unora din instituțiile noastre muzicale din țară, cum ar fi de exemplu Filarmonica din Arad și cea din Focșani, care abia după data de 1 ianuarie a. c. s-au hotărît să înceapă timid această acțiune.

De altfel, în general se constată o insuficientă orientare a instituțiilor noastre în domeniul organizării acestor concerte-lecții. Desigur, aceasta se datorește și faptului că nu s-au dat pe cale centrală indicații și îndrumări mai detaliate instituțiilor muzicale asupra modului cum trebuie pregătite și organizate concertele-lecții, asupra tematicii lor etc.

De asemenea, e încă nesatisfăcătoare situația în ceea ce privește materialele pentru exemplificări, care constituie un element important pentru buna organizare a concertelor-lecții. Folosirea pe cît cu putință a resurselor locale (discuri, benzi, exemplificări pe viu) nu poate reprezenta decît o soluționare incompletă, mai ales atunci cînd există materiale prețioase ca acelea care stau nefolosite în fonoteca și discoteca Filarmonicii „George Enescu".

Bineînțeles că prin utilizarea acestor materiale, nu înseamnă că instituțiile muzicale din țară trebuie să renunțe la organizarea de concerte-lecție cu forțele lor proprii, sau să atragă în munca de elaborare a materialelor pe profesorii de muzică, pe muzicologii și membrii Uniunii Compozitorilor, așa cum a făcut de exemplu Filarmonica „Banatul".

Legat de specificul teatrelor muzicale, trebuie să menționăm încă o variantă a concertelor-lecție și anume : spectacolul-lecție.

Pînă în prezent, spectacolul-lecție a fost utilizat cu rezultate apreciabile numai de către Opera de Stat din Iași, care a prezentat în stagiunea trecută 5 asemenea manifestări cu spectacolele : Tosca, Cio-Cio-San și Lăsați-mă să cînt. Aceste spectacole au fost precedate de prezentarea vorbită a operei respective, caracterizarea personajelor, precum și de exemplificări pe benzi de magnetofon cu temele și fragmentele esențiale din operele respective. La aceste manifestări organizate la sediu a fost mobilizat în primul rînd

tineretul din școli și întreprinderi. Acest exemplu poate fi urmat de către toate teatrele muzicale, care în privința muncii de educație muzicală, se poate spune că au rămas în urma Filarmonicilor.

B. *Programul de sală*

a). Alături de concertul-lecție, programul de sală este un mijloc important de educare muzicală.

Față de celelalte forme de educare, el are în plus avantajul că, fiind tipărit, conținutul său poate fi oricînd reactualizat în memoria cititorului printr-o nouă lectură.

Acest avantaj însă creează totodată și o mare răspundere pentru cei care alcătuiesc programele și pentru cei care îndrumează această muncă, respectiv pentru secretariatele artistice, precum și pentru directorii instituțiilor și activiștii secțiilor de învățămînt și cultură ale Sfaturilor Populare. Ținînd seama de scopul general educativ pe care-l urmărim, un asemenea program de sală trebuie scris la un înalt nivel ideologic-politic și artistic. *Programul trebuie să constituie o călăuză sigură pentru cititorul ascultător, în el analizîndu-se activitatea compozitorului și opera sa de pe pozițiile esteticii marxist-leniniste.* Compozitorul va trebui situat în timp, determinîndu-se *condițiile economice și sociale ale epocii în care a trăit* și a creat el și modul în care toate acestea se reflectă în viața și opera sa, în poziția compozitorului față de evenimentele mari ale timpului său.

Aceasta nu s-a înțeles întotdeauna de către secretariatele muzicale ale instituțiilor noastre artistice. De aceea găsim încă uneori în programele de sală, la Filarmonici ca acelea din Galați, Craiova ș. a. analize incolore, lipsite de nivel ideologic sau care reflectă rămășițe ale concepțiilor idealiste burgheze.

Există însă și programe bine pregătite, în care ținîndu-se seama de epocă, condițiile economice și sociale, ni se redă o imagine clară și justă a creatorului și operei sale. În acest sens pot fi citate unele programe de sală ale Filarmonicii de Stat „George Enescu" din București, ale orchestrei simfonice Radio, ale Filarmonicii de Stat „Moldova" din Iași, ale Filarmonicii „Gh. Dima" din Orașul Stalin și altele.

Asemenea prezentări, chiar dacă nu folosesc ca unică sursă de inspirație cunoștințele prezentatorului, ci apelează și la unii comentatori iluștri, sînt mult mai aproape de înțelegerea unui public muzical puțin inițiat căruia îi sînt străine diversele expresii tehnico-muzicale, dar recepționează și vibrează intens în fața unor imagini poetice sugestive, plasate la locul potrivit.

O altă problemă legată strîns de alcătuirea programelor de sală este aceea a stilului și a treptei de înțelegere la care acestea trebuie scrise. Nu trebuie să uităm că programele se alcătuiesc pentru publicul larg, pentru acel public nou de care am vorbit. Deci stilul folosit trebuie să fie clar, concis, să nu creeze confuzii în mintea cititorului. Programele, pentru ca să atragă acest public larg, „neinițiat", vor trebui ca păstrînd stilul simplu, direct, să fie variate în conținut și cu mai mult farmec literar. Folosirea mai largă a citatelor din prezentările muzicale ale unor autori ca Asafiev, R. Rolland, Berlioz, Stasov etc., sau propriile mărturisiri ale compozitorilor, constituie un punct de atracție în plus. Astfel, programul nu va mai fi o prezentare seacă, lipsită de conținut, uneori tehnicistă, fără poezie, după un procedeu devenit șablon, în care se dau doar la început, cîteva date scurte despre viața compozitorului și după aceea se trece la prezentarea schematică a lucrării programate. Iată un asemenea exemplu (programul Filarmonicii din Craiova, 24 ianuarie a. c., prezentînd dansurile transilvane de B. Bartók, care dă următoarele lămuriri) :

„Lucrarea cuprinde trei mișcări. Primul dans scris în formă de „musette", cu trei secțiuni A. B. C., se bazează pe intonații ale modurilor populare romînești".

Nicăieri însă nu se spune ce este o „musette" ? ce este o secțiune ? Ce este A.B.C. și, mai ales — esențialul — ce exprimă lucrarea, care e conținutul ei de idei și sentimente !

O asemenea prezentare tehnicistă, golită tocmai de conținutul de idei și sentimente pe care le exprimă lucrarea analizată, nu folosește ascultătorilor, nu-i îndrumează și nu-i învață să înțeleagă muzica.

Alteori (de exemplu programul din 15 noiembrie 1958 al Filarmonicii Bacău, cu ocazia executării „Divertismentului pe teme populare" de Marțian Negrea), se face o prezentare sumară a compozitorului, dar nu se spune absolut nimic despre lucrarea executată, uitîndu-se de fapt esențialul : că biografia compozitorului trebuie să întregească și să ajute mai bine la înțelegerea pieselor executate.

În principiu, utilizarea citatelor muzicale poate fi folositoare programelor de sală, cu condiția expresă ca textul muzical să fie facultativ la lectură, prezentarea păstrîndu-și înțelesul deplin și atunci cînd se face abstracție de citatul muzical.

Altfel, prezentarea îndepărtează pe cei mai mulți ascultători de la citirea programelor, dîndu-le impresia că se află în fața unui rebus a cărui dezlegare nu o vor putea obține niciodată.

Pentru a veni în ajutorul celor neinițiați, instituțiile muzicale pot completa programul de sală cu mijloace ajutătoare menite să facă posibilă prezentarea tematică și pentru acei ce nu pot descifra portativele. Unul din acestea, care este de altfel utilizat cu succes în U.R.S.S., constă în aceea că înainte de concert și în pauză, un prezentator din cadrul lectoratului înfățișează la pian, într-o încăpere specială, temele principale ale lucrărilor care se execută, dînd în același timp explicațiile orale necesare pentru o înțelegere cît mai deplină a lucrării care urmează să se execute în concert. Această metodă, care nu necesită o organizare prea complicată, nu este încă utilizată de instituțiile noastre muzicale.

Un alt mijloc ce va trebui folosit, constă în tipărirea de către secretariate și lectorate a unor

materiale ajutătoare, sub formă de broşuri „în ajutorul ascultătorilor de muzică", care să explice pe înţelesul tuturor termenii tehnici folosiţi în mod uzual în programele de sală.

De asemenea, programele de sală pot fi completate cu anexe în care să se dea informaţii mai ample de natură tehnică, legate de piesele ce se execută, citate muzicale suplimentare, desene, fotografii etc.

O iniţiativă de acest fel a fost începută şi apoi părăsită de Filarmonica de Stat „Banatul" din Timişoara. Această Filarmonică şi-a alcătuit programul de sală în aşa fel, încît ultima filă tipărită era detaşabilă şi cuprindea prezentarea instrumentelor orchestrei simfonice, cu desene şi reproduceri fotografice. Lăsînd la o parte faptul că nu trebuia să se înceapă cu o asemenea prezentare amplă şi complexă a instrumentelor, ideea în sine rămîne valabilă şi va putea fi folosită pentru difuzarea unor materiale menite să familiarizeze pe ascultători cu noţiunile muzicale elementare.

b). Caietele program ale teatrelor muzicale din ţară diferă prin specificul lor de caietele filarmonicilor. Aici fiecare caiet este de fapt o monografie în care toate elementele trebuie să conveargă către lămurirea cît mai deplină a spectacolului.

Programele teatrelor muzicale conţin în general suficiente date pentru fixarea în epocă a compozitorului şi a concepţiei sale despre viaţă. De obicei în aceste caiete program se prezintă o scurtă biografie a compozitorului, o analiză muzicală cu citate, cuvîntul regizorului despre munca şi concepţia sa, precum şi alte studii de variate dimensiuni care pot veni în sprijinul înţelegerii operei jucate. Ca lăudabilă apreciem ideea unor teatre de operă ca acele din Cluj şi Iaşi, de a reproduce în programe libretul integral al unora din lucrările prezentate pe scenă. De asemenea, o iniţiativă lăudabilă este şi aceea a Operei Romîne din Cluj, care a publicat monografiile unor compozitori şi interpreţi sărbătoriţi în diverse ocazii : caietul program Mozart, caietul Dimitrie Popovici-Bayreuth, caietul program Năpasta (tipărit la 30 de ani de la premiera lucrării lui Sabin Drăgoi), monografia Traian Grozăvescu şi caietul „Centenarul Giacomo Puccini".

Teatrul de Operă şi Balet din Bucureşti tipăreşte şi el caiete program ample, bine documentate şi scrise la nivelul înţelegerii publicului larg. Ca reuşite îndeosebi, putem cita caietul-program al operei Eugen Oneghin şi ale baletelor Călăreţul de aramă şi Lacul Lebedelor.

Opera de Stat din Timişoara a rămas mult în urmă faţă de instituţiile similare. Caietul program la opera Faust, de pildă, e plin de confuzii; e scris pe un ton preţios şi cuprinde numeroase greşeli de interpretare a lucrării. Alte caiete alcătuite de această operă sînt superficiale, deşi se străduiesc să aducă date documentare numeroase. Lipsite de o interpretare critică, aceste date rămîn reci, neinteresante şi nu contribuie la orientarea spectatorului.

Pentru a veni cît mai mult în ajutorul spectatorilor este util ca teatrele de operă să încerce a tipări cît mai multe librete ale lucrărilor din repertoriu, însoţite de comentarii competente, critice, la un nivel accesibil. De asemenea, se simte nevoia tipăririi de monografii ale unor compozitori mult cîntaţi (Verdi, Puccini, Ceaikovski etc.), care să însoţească programul de sală al lucrării respective, pentru a evita repetarea prea frecventă a unor date biografice sumare, cu ocazia fiecărui spectacol al aceluiaşi compozitor.

c). În lumina celor analizate este util ca instituţiile muzicale să treacă cît mai neîntîrziat la o muncă mai sistematică în alcătuirea programelor de sală, îmbunătăţind din ce în ce mai mult, sub toate raporturile, prezentarea acestora.

Dat fiind importanţa pe care o capătă ca instrument scris programul de sală, este bine ca toate instituţiile muzicale să treacă în mod permanent la alcătuirea lor.

Pentru rezolvarea acestei cerinţe este necesar ca secţiile de învăţămînt şi cultură ale Sfaturilor Populare, să ia — după caz — în cadrul atribuţiilor lor de îndrumare şi control pe linie administrativ-financiară, măsurile cele mai potrivite pentru ca instituţiile muzicale să primească un sprijin efectiv.

C. *Patronajul artistic*

Patronajul artistic reprezintă o metodă deosebit de utilă urmărind educarea şi formarea gustului pentru artă al maselor.

Îndrumarea unor echipe de amatori, care în acest scop sînt luate sub patronajul instituţiilor muzicale, constituie un mijloc de strîngere a legăturilor cu masele, de formare a publicului nou. Această acţiune trebuie să ilustreze caracterul de masă al artei într-un stat socialist. Pe această cale se creează între amatori şi profesionişti o legătură artistică puternică, ceea ce asigură ridicarea muncii artistice de amatori la trepte din ce în ce mai înalte. Pe de altă parte, arta profesională se fortifică şi se împrospătează prin forţele artistice descoperite în rîndul amatorilor, prin legătura vie cu masele.

Concertele mixte, date în colaborare cu echipe şi formaţii artistice de amatori, contribuie şi ele la strîngerea legăturilor dintre arta muzicală profesionistă şi cea de amatori.

De asemenea, instituţiile muzicale trebuie să găsească mijloacele pentru a atrage şi interesa la viaţa muzicală pe profesorii de muzică din şcoli, pe dirijorii şi instructorii echipelor artistice de amatori. Toţi aceştia reprezintă factori deosebit de activi în propagarea artei muzicale. Pe lîngă munca muzicală obişnuită pe care ei o duc în cadrul obligaţiilor profesionale în mijlocul elevilor sau colectivelor respective, ei trebuie să fie aceia care să antreneze aceste colective la concerte şi spectacole.

Este cazul mai ales ca instructorii să se ocupe şi de educaţia muzicală a echipelor artistice de amatori pe lîngă care funcţionează. Cu ajutorul şi sub îndrumarea Casei Centrale a Creaţiei

Populare, este util ca aceştia să-şi fixeze şi ore de educaţie muzicală, în care să explice în mod sumar participanţilor, unele noţiuni muzicale de bază şi — eventual — să-i pregătească în vederea înţelegerii concertelor la care ar trebui să asiste a doua zi.

D. *Concursurile cu teme muzicale*

În această categorie de mijloace educative intră concursurile de tipul „concertelor ghicitoare" şi „cine ştie cîştigă". Ele reprezintă mijloace noi şi foarte eficace de educaţie. Este cunoscut de altfel interesul deosebit pe care l-a suscitat în public organizarea unor asemenea manifestări.

În concertul ghicitoare, executarea pieselor se face fără a se anunţa titlul lucrării şi al compozitorului. După identificarea piesei, din public se dau şi unele explicaţii suplimentare, legate de natura lucrării şi viaţa compozitorului.

În concursul „Cine ştie cîştigă" se anunţă din timp tema muzicală care va face obiectul concursului, se oferă bibliografie şi consultaţii concurenţilor, care apoi, în concurs sînt examinaţi pe baza unui chestionar a cărui tematică detaliată a făcut obiectul consultaţiilor şi bibliografiei anunţate.

Asemenea manifestări — deşi au o valoare educativă deosebită şi sînt mult căutate de public — nu au constituit o preocupare pentru cele mai multe din instituţiile muzicale.

Şi în acest domeniu, Opera din Iaşi are merite deosebite. Ea a organizat în primul rînd pentru elevi şi utemişti, în genul „Drumeţilor veseli", concursuri pe care le-a numit „Prietenii operei". Tematica acestor concursuri este legată de viaţa şi creaţia unor compozitori de operă, de realizările regimului nostru de democraţie populară în domeniul artei şi culturii etc.

De exemplu, pentru primul concurs a cărui temă a fost „Puccini şi creaţia sa", s-a cerut concurenţilor ca în afară de cunoaşterea vieţii compozitorului şi lucrărilor sale, să cunoască bine din punct de vedere muzical şi al libretului, spectacolele „Tosca" şi „Cio-Cio-San", prezentate pe scena operei ieşene. Pentru documentarea concurenţilor s-a oferit un numeros şi variat material literar şi muzical, ca programele de sală, libretele operelor respective, spectacole-lecţii, spectacole cu preţuri reduse, audiţii, întîlniri cu interpreţii spectacolelor, posibilitatea de a asista la unele repetiţii ale operelor etc. Asemenea concursuri — organizate în mod periodic de Opera din Iaşi — sînt dotate cu premii. Fondurile necesare se realizează din vînzarea biletelor pentru publicul participant la concursuri.

Faţă de rezultatele deosebit de instructive la care a ajuns Opera din Iaşi, nu putem decît să recomandăm cu toată insistenţa ca şi celelalte instituţii muzicale să înveţe din această experienţă.

E. *Cabinetele muzicale de consultaţie*

Aceste cabinete nu reprezintă decît o anumită latură de activitate a lectoratelor şi secretariatelor noastre muzicale care trebuie, periodic, o dată sau de mai multe ori pe săptămînă, şi, în orice caz, în ziua şi seara concertelor să-şi rezerve ore pentru consultaţii şi explicaţii muzicale pe care le-ar cere eventual publicul participant.

Deosebit de aceasta, cabinetele muzicale pot iniţia forme variate de cunoaştere a muzicii. Astfel, cabinetul muzical al Operei din Iaşi, înfiinţat la sfîrşitul stagiunii trecute, organizează bilunar audiţii (pe benzi sau discuri) ale unor lucrări de operă, simfonice sau de cameră, urmate de discuţii.

III

PROBLEME DE ORDIN GENERAL ŞI ORGANIZATORICE

1) PUBLICITATEA

În afară de acţiunea de organizare a concertelor sau spectacolelor, pentru atragerea publicului este necesar ca în jurul acestora să se facă cît mai multă publicitate prin afişe atractive, vitrine de estradă, panouri. Aici trebuie folosite toate mijloacele posibile şi inventivitatea unui destoinic spirit organizatoric şi gospodăresc găseşte un larg cîmp de activitate.

Se pare însă că instituţiile nu-şi dau seama de eficacitatea unui afiş sugestiv care să atragă atenţia trecătorului de pe stradă, astfel încît să-l reţină şi să-l oblige să-l parcurgă cu privirea.

Filarmonicile şi teatrele noastre muzicale trebuie să se inspire în privinţa acestor afişe de la teatrele de estradă şi de la concertele de muzică uşoară.

Fotografiile, desenele, jocul culorilor reprezintă numai cîteva din mijloacele suplimentare prin care aceste afişe reuşesc să se impună şi să fie citite de trecători.

De ce oare nu se foloseşte mai des publicitatea prin emisiunile locale de radio, reţeaua de radioficare ş. a. ?

De ce nu sînt solicitate organele de presă locale pentru publicarea în prealabil în ziare a unor informaţii succinte în legătură cu piesele, dirijorul şi solistul concertului ?

De ce instituţiile muzicale nu introduc la sfîrşitul programelor de sală prezentări de acelaşi gen, pentru concertele sau spectacolele ce vor urma în viitorul apropiat ?

Cronicile şi mai ales avancronicile reprezintă un mijloc de informare puţin folosit la noi, dar de mare utilitate, întrucît în felul acesta se pregăteşte publicul, stîrnindu-i curiozitatea şi îndrumîndu-l pentru o mai bună înţelegere a muzicii.

2) CALITATEA CONCERTELOR ŞI SPECTACOLELOR

O atenţie deosebită trebuie acordată şi calităţii spectacolelor sau concertelor. O muzică cenuşie, redată cu plictiseală, la un nivel mediocru, nu trece rampa, nu impresionează şi nu atrage pe ascultători, fie ei iniţiaţi sau neiniţiaţi.

Cauzele unei asemenea producții artistice, uneori puțin satisfăcătoare, trebuie căutate în comoditatea care mai caracterizează unele formații, în metodele de lucru învechite care se mai folosesc, în lipsa de studiu individual și de disciplină. Se uită încă faptul că cele patru ore de repetiții colective prevăzute în norme, trebuie bine utilizate, astfel încît în acest timp toți membrii ansamblului să fie folosiți judicios ; se uită de multe ori că aceste patru ore trebuie completate cu alte patru ore de studiu individual la sediu sau acasă și că rezolvarea pasajelor dificile și a altor probleme de studiu se face tocmai în aceste patru ore acasă, și nu la repetiție !

Unele din aceste lipsuri s-au putut remarca chiar la o instituție fruntașă cum este Filarmonica „George Enescu", unde o serie de concerte au fost prezentate fără destulă grijă pentru calitatea și ținuta artistică.

Grija pentru calitate va trebui să constituie o preocupare permanentă și în nici un caz ea nu va trebui să scadă atunci cînd ne adresăm unor neinițiați în muzică.

În general deci, trebuie să se acorde o atenție deosebită ținutei artistice a spectacolelor sau concertelor organizate, atît sub aspectul conținutului însuși, cît și sub aspectul ținutei fizice a interpreților (gestică, atitudine etc.). Unele vulgarități care se mai strecoară din cînd în cînd în concertele și spectacolele de acest gen, trebuie combătute și eliminate cu desăvîrșire.

3) ROLUL ȘI IMPORTANȚA SECRETARIATELOR MUZICALE

Secretariatele artistice au în problemele de educație muzicală un rol hotărîtor. Ele reprezintă, în fapt, elementul motor al întregii acțiuni. De buna organizare și temeinica lor pregătire ideologică-politică depind rezultatele pe care le vom obține. De aceea, este extrem de important ca toate instituțiile muzicale să-și încadreze secretariatele artistice cu elemente bine pregătite din punct de vedere ideologic, politic și profesional. Cunoașterea esteticii marxist-leniniste este o condiție esențială pentru buna desfășurare a muncii. Fără cadre bine pregătite sub toate aceste aspecte, munca secretariatelor nu poate da rod. Din păcate, mai sînt cazuri cînd în munca de secretari muzicali figurează unele elemente necorespunzătoare, fără pasiune pentru munca lor. În asemenea cazuri este evident că munca se duce slab, fără competință.

Pentru întărirea muncii secretariatelor, directorii instituțiilor trebuie să urmărească și să răspundă direct de munca secretariatelor artistice. Dirijorii ar putea fi atrași într-o măsură mai mare în această acțiune. În multe cazuri ei înșiși vor putea să facă prezentările unora din lucrările pe care le dirijează.

4) ROLUL PRESEI

Presa centrală și locală, presa de specialitate, este de dorit să fie solicitată mai mult în munca de educare muzicală a maselor largi de ascultători. Din acest punct de vedere credem că instituțiile muzicale nu fac eforturi prea mari.

Invitarea presei la repetiții, concerte și spectacole sau la unele reuniuni de informare periodică ar putea avea efecte din cele mai pozitive. Relatările ce ar apărea în ziare ar folosi atît publicului cît și instituțiilor (care ar deveni astfel cunoscute în cercuri din ce în ce mai largi).

Modurile în care presa poate servi acțiunea de atragere la viața muzicală a maselor largi sînt nenumărate și pornesc de la simplele informații cu caracter muzical și avancronici sumare pînă la articole și chiar studii mai ample scrise de oameni competenți. În general, prin toate acestea trebuie să se încerce a se stîrni curiozitatea și dorința publicului de a cunoaște și a participa mai îndeaproape la viața muzicală locală.

5) ROLUL OFICIULUI DE TURNEE ȘI SPECTACOLE ARTISTICE (OSTA)

În rezolvarea obiectivelor legate de munca de educare, atragere și răspîndire a muzicii în rîndul maselor largi de oameni ai muncii, OSTA are un rol deosebit, în ce privește ducerea muzicii simfonice și de cameră cît mai departe pe întinsul țării, acolo unde aceasta nu poate pătrunde în mod obișnuit, în orașele care nu posedă formații muzicale, în sălile necentrale, în cluburi, colțuri roșii etc.

În această privință se impune cunoașterea și ținerea în evidență a unor săli potrivite pentru organizarea de recitale și concerte și alcătuirea unui plan judicios pentru o mai bună folosire a acestora.

6) LEGĂTURA ȘI COLABORAREA CU ALTE INSTITUȚII ȘI ORGANIZAȚII

În lupta pentru cîștigarea unui număr cît mai mare de auditori, instituțiile muzicale nu sînt singure. Instituțiile de învățămînt, cele de răspîndire a științei și culturii în mase, organizațiile de masă sînt animate de aceeași dorință de a face cunoscute comorile artei și culturii maselor largi.

Este știut, de pildă, că unele organizații ca U.T.M. depun un interes deosebit pentru problemele educației muzicale. Astfel, palatele pionierești și-au organizat secții speciale de muzică în care copiii învață diverse instrumente. Reuniunile și auditiile muzicale organizate de U.T.M. reprezintă un mijloc foarte potrivit pentru sădirea dragostei față de muzică în inimile tinerilor.

Sindicatele, prin secțiile lor culturale, acordă și ele o importanță deosebită muzicii. De asemenea, cunoaștem interesul pe care-l poartă S.R.S.C. problemelor de muzică. În cîteva rînduri s-au organizat cicluri de conferințe muzicale cu subiecte interesante care au fost urmărite de un public larg. Nu mai vorbim de interesul deosebit pe care îl au în această problemă instituțiile de învățămînt (școlile de toate gradele).

În toate aceste cazuri trebuie să constatăm o ruptură aproape completă între activitatea acestor organizații pe tărîm muzical și instituțiile

profesionale de muzică. Inițiativă deosebită există din partea acestora ; lipsește însă sprijinul tocmai din partea acelora care sînt direct interesate ca prin organizațiile de masă și instituțiile citate să ajungă la creșterea și formarea unui nou public.

Trebuie deci adîncite formele de colaborare, trebuie precizate obiectivele, astfel încît acest aspect al muncii de atragere și educare muzicală a maselor prin intermediul organizațiilor menționate să capete forme mai concrete și eficace. Colaborarea instituțiilor muzicale cu sindicatele, îndeosebi cu responsabilii culturali din întreprinderi, poate îmbrăca forme foarte variate și numeroase, de la popularizarea și organizarea de concerte și spectacole, în cluburi, cămine, colțuri roșii și pînă la sprijinirea încheierii de contracte artistice complexe între întreprinderi și instituțiile muzicale.

Pentru ca această colaborare să dea roadele cele mai bune este necesar pe de o parte ca unele instituții muzicale să fie mai perseverente în solicitarea sprijinului sindicatelor iar pe de altă parte ca unii dintre responsabilii culturali să acorde mai multă înțelegere acestor probleme, să respecte contractele încheiate și să nu neglijeze uneori genuri muzicale mai complexe ca opera și concertul simfonic — preferînd în exclusivitate genul popular de estradă.

Societatea pentru răspîndirea științei și culturii ar putea avea un aport considerabil în pregătirea și apariția unor broșuri (în colaborare cu Filarmonica „George Enescu") care să vină în ajutorul acelora care vor să cunoască muzica. La fel S.R.S.C. ar putea fi solicitată de către secretariatele și lectoratele instituțiilor noastre muzicale în vederea mobilizării unora din membrii săi competenți, care să colaboreze la redactarea sau completarea unora din temele de popularizare a muzicii.

Sindicatele pot avea de asemenea un mare rol în acțiunea de educare muzicală, de atragere a maselor la viața muzicală. În acest sens considerăm că sindicatele pot ajuta la organizarea și popularizarea concertelor ce se vor da în cluburi, colțuri roșii sau în sălile obișnuite de concert.

Organizațiile sindicale pot sprijini încheierea contractelor artistice, pot determina pe cei în drept să ia măsuri pentru repararea pianelor, pentru dotarea unora din săli cu minimum necesar pentru ca spectacolele și concertele să aibă loc în condiții bune etc., pot semnala existența unor săli potrivite pentru organizarea de concerte sau spectacole.

7) CONTRACTELE

Forma organizatorică cea mai potrivită pentru desfășurarea muncii de atragere și educare muzicală trebuie să fie contractul.

Această formă asigură desfășurarea sistematică, planificată pe etape a acestei activități, legînd-o de un anumit loc de muncă și de un anumit specific.

Pentru buna reușită a acestor manifestări, se poate prevedea ca anticipat instituția muzicală respectivă să prezinte în întreprinderi fragmente (pe viu sau benzi) din concertele sau spectacolele ce vor avea loc și care fac obiectul contractului. De asemenea, se pot prevedea obligații din partea întreprinderii care ar urma să pună la dispoziție unele mijloace de transport pentru deplasarea formațiilor, a instrumentelor, a aparatelor tehnice etc. dacă este cazul.

IV

CONCLUZII ȘI SARCINI REZULTÎND DIN CONSFĂTUIRE

Dezbătînd problemele expuse în capitolele precedente, în consfătuirea care a avut loc, s-au tras concluzii și s-au precizat sarcini care revin tuturor celor interesați în munca de educare muzicală.

Concluziile au scos în evidență faptul că instituțiile muzicale trebuie să devină — bineînțeles, în funcție de profilul lor artistic — adevărate combinate muzicale. Este necesar ca ele să desfășoare o activitate complexă și multilaterală, să nu se mulțumească doar cu realizarea obiectivelor strict legate de profilul lor.

1. Instituțiile muzicale vor trebui să ducă o acțiune sistematică de atragere la viața muzicală și de educare muzicală a tineretului din fabrici, uzine, întreprinderi, școli, universități, a membrilor formațiilor muzicale de amatori dînd cît mai multe concerte și spectacole în aceste unități.

În acest scop este necesar ca instituțiile muzicale :

— să întocmească planuri detaliate pe stagiune cuprinzînd în mod sistematic concerte și concerte-lecții în cluburi, uzine, școli etc.

— să organizeze pe lîngă consiliile artistice, colective de sprijin ale acțiunii de atragere și educare a maselor la viața muzicală, din care să facă parte profesori de muzică, reprezentanți ai U.T.M., C.C.S., directori de întreprinderi, șantiere etc.

— să încheie contracte de colaborare artistică cu aceste unități ;

— să ridice din ce în ce mai mult calitatea producției lor artistice ;

— să caute să facă cunoscute publicului, printr-o publicitate susținută — activitatea lor și programele pe care le pregătesc ;

— să se repete de cît mai multe ori și în cît mai multe locuri piesele o dată învățate ;

— să atragă și să intereseze profesorii de muzică, instructorii și dirijorii de formații muzicale sindicale de amatori, în munca de educare, folosindu-i ca propagandiști activi ;

— să sprijine efectiv activitatea echipelor sindicale muzicale de amatori ;

— să ia măsuri pentru organizarea și întărirea secretariatelor muzicale, care reprezintă motorul principal al întregii acțiuni de atragere și educare muzicală de masă ;

— să intensifice schimbul de experiență, dîndu-i cele mai variate forme.

2. Secțiilor de Învățămînt și Cultură ale Sfaturilor Populare Regionale și orășenești le re-

vine sarcina să orienteze şi să controleze întreaga activitate a instituţiilor muzicale din regiune, sub aspect politic-ideologic, tehnic, financiar etc. În acest scop este necesar ca Secţiile de învăţămînt şi cultură ale Sfaturilor Populare :

— să sprijine realizarea planului de deplasări, angrenînd şi interesînd în acest scop întreprinderile, fabricile, uzinele, şantierele, şcolile etc. şi sprijinind efectiv încheierea contractelor de colaborare ;

— să urmărească utilizarea la maximum a sălilor de spectacole şi concerte, a sălilor căminelor culturale, cluburilor, şcolilor etc. întocmind pentru aceasta planuri pe stagiune, cu sarcini concrete de muncă artistică pentru fiecare instituţie muzicală din regiune, oraş etc. De asemenea, socotim că este cazul :

— să se ia măsuri urgente pentru întărirea secretariatelor muzicale, dînd ajutorul pe linie ideologică (în ceea ce priveşte conţinutul ideologic al materialelor elaborate) şi tehnică (asigurarea fondurilor şi hîrtiei necesare) la alcătuirea şi tipărirea programelor sau a altor materiale.

3. Filarmonica de Stat „George Enescu" îşi va organiza lectoratul în aşa fel încît să poată oferi secretariatelor celorlalte filarmonici materialele necesare organizării de concerte-lecţii şi pentru programele de sală.

4. Operele şi teatrele muzicale vor alcătui caiete-program cu monografii ale compozitorilor cîntaţi mai des (Verdi, Puccini etc.).

— vor intensifica, prin secretariatele muzicale respective schimburile de materiale tipărite (programe, monografii).

5. Uniunea Compozitorilor poate să-şi propună obiective ca :

— mobilizarea membrilor secţiei de muzicologie pentru a da sprijin lectoratelor instituţiilor muzicale la elaborarea unor materiale sub formă de conferinţe, concerte-lecţie, prezentări în programe de sală etc.

— organizarea unui număr de concerte-lecţii şi concerte de muzică romînească în diferite genuri (audiţii pe viu, pe benzi) prezentate de muzicologi sau chiar de către compozitorii ale căror piese se execută în concertul respectiv. Aceste concerte pot avea loc la sediul Uniunii Compozitorilor, în diferite săli ale unor întreprinderi, uzine etc.

6. O.S.T.A.

— va organiza spectacole şi concerte în principalele săli din Bucureşti şi va urmări să ducă formaţiile noastre în special grupele de solişti şi estradă, în oraşe în care nu fiinţează instituţii muzicale.

7. S.R.S.C.-ului i s-a făcut propunerea să introducă în planul său de activitate următoarele obiective :

— publicarea în colaborare cu Filarmonica „George Enescu" a unor broşuri care să vină în ajutorul celor ce vor să cunoască muzica,

— mobilizarea unora din membrii săi (avînd contingenţe cu sectorul artistic) pentru a colabora cu secretariatele şi lectoratele muzicale la redactarea sau completarea unora din temele de popularizare a muzicii.

8. S-au făcut propuneri secţiei de educaţie şi cultură de pe lîngă Consiliul Central al Sindicatelor :

— să organizeze şi să popularizeze concertele din cluburi, cămine, colţuri roşii, biblioteci sindicale ;

— să urmărească dotarea sau amenajarea unor săli, repararea pieselor din aceste săli în vederea concertelor şi spectacolelor din întreprinderi, uzine, cluburi etc. fără de care activitatea muzicală nu se poate desfăşura în bune condiţii ;

— să sprijine încheierea de contracte artistice între întreprinderi şi instituţiile muzicale ;

— să prelucreze cu întregul activ cultural de toate gradele problema educării şi atragerii publicului larg la viaţa muzicală, problemă care se încadrează în aceea a promovării culturii în mase şi în care sindicatele sînt interesate în mod deosebit.

Din concluziile care s-au tras în consfătuire a rezultat că munca de educare şi atragere la viaţa muzicală a maselor largi trebuie să constituie o preocupare de seamă a instituţiilor şi organizaţiilor centrale şi locale de stat, a soliştilor şi a tuturor acelora care activează pe tărîmul artei muzicale în ţara noastră.

Fiecare din aceştia are îndatorirea patriotică de a contribui în felul său la această mare acţiune. Soliştii noştri de frunte trebuie să fie şi ei cît mai des şi cît mai mult prezenţi în mijlocul maselor pentru a răspîndi muzica. În această privinţă ei ar putea să se folosească mai mult de experienţa maeştrilor artei sovietice.

Este sigur că marii noştri interpreţi vor fi primiţi cu toată dragostea şi simpatia în frumoasele şi spaţioasele cluburi, colţuri roşii sau în sălile de spectacole ale uzinelor, fabricilor, combinatelor etc. care au fost construite în anii puterii populare.

Acordînd importanţa cuvenită sarcinilor ce le revin, instituţiile muzicale vor putea constata foarte curînd noi şi reale progrese în munca de educare şi atragere a maselor la viaţa muzicală, vor putea realiza şi consolida legătura trainică cu masele.

Un asemenea prilej de verificare îl va constitui pentru instituţii ziua de 23 August din acest an, cînd sărbătorim 15 ani de la Eliberare şi cînd vor avea loc în toată ţara manifestări festive.

În întîmpinarea acestei măreţe sărbători, care va prezenta şi un bilanţ al realizărilor pe tărîmul revoluţiei noastre culturale, activiştii din domeniul muzicii trebuie ca, folosind pe larg toate învăţămintele din consfătuirea care a avut loc, precum şi calităţile lor artistice deosebite, să poată înfăţişa Partidului, Guvernului şi întregii clase muncitoare, roadele bogate ale muncii lor,

TRIBUNA NOASTRĂ*)

Originalitatea națională în muzică în lumina realismului socialist

de VASILE TOMESCU

În articolul „Despre mîndria națională a velicorușilor", scris cu trei ani înainte de Marea Revoluție din Octombrie, vorbind despre sentimentul național, V. I. Lenin a arătat că acesta reprezintă o forță istoricește progresistă, pentru întărirea căreia trebuie depuse toate eforturile. „Ne iubim limba și patria — scria Lenin —, activăm mai mult decît oricine pentru a ridica masele ei muncitoare la o viață conștientă de democrați și socialiști... Sîntem pătrunși de sentimentul mîndriei naționale, căci națiunea velicorusă a creat *și ea* o clasă revoluționară, a dovedit *și ea* că este capabilă să dea omenirii mari pilde de luptă pentru libertate și socialism... Interesul mîndriei naționale a velicorușilor coincide cu interesul socialist al proletarilor velicorusi". [1]).

Subliniind existența în cadrul oricărei culturi naționale din orînduirea capitalistă, a unei culturi burgheze, reacționare pe de o parte iar pe de alta a elementelor de cultură democratică și socialistă, Lenin atrăgea atenția că „formulînd lozinca culturii internaționale a democratismului și a mișcării muncitorești din lumea întreagă, noi luăm din fiecare cultură națională numai elementele ei democrate și elementele ei socialiste, le luăm numai pe acestea și în mod exclusiv, în opoziție cu cultura burgheză, cu naționalismul burghez al fiecărei națiuni.[2]) Lenin afirma așadar legătura indisolubilă între ideea de patriotism, de limbă și cultură națională și ideea luptei progresiste a popoarelor.

În lumina acestei teze a îmbinării dintre elementul specific național și elementul ideologic progresist, vom căuta să analizăm unele aspecte ale noțiunii originalitatea națională în muzică, în general, cu referire îndeosebi la melodie.

*

În ultima vreme, muzicologia a adoptat termenul de intonație muzicală, prin care se înțeleg mici fragmente melodico-ritmice, expresive, cu un sens definit, sezisabil, ce alcătuiesc melodia și al căror înțeles logico-emoțional este precizat, întregit de particularitățile de intensitate, nuanțare, timbru precum și de înveșmîntare armonico-polifonică.

Se știe că noțiunea de intonație a fost studiată de multă vreme în ce privește aplicarea ei în vorbire. În acest domeniu ea reprezintă ansamblul de mijloace prin care se întregește, se precizează sensul logic, conținutul emoțional al cuvîntului. Astfel, prin variația de înălțime, de intensitate și de ritm capătă expresie atitudinea sufletească a vorbitorului față de conținutul cuvintelor rostite. Adesea, necunoscînd sensul cuvintelor ne putem da seama de „tonusul" unei discuții și, invers, cunoscînd exact sensul limbii putem deduce din intonație, dacă vorbitorul este sincer, convins de ceea ce spune. Intonația vorbirii are un important rol logico-expresiv, organizînd cuvintele în fraze, propoziții, reliefînd o ierarhie a cuvintelor datorită diferenței de accente, intonației mai reliefată sau mai estompată. Astfel, intonația se ridică la sfîrșitul unei fraze interogative, coboară la sfîrșitul unei fraze exclamative, se păstrează uniformă în cazul unei înșiruiri de noțiuni de însemnătate egală. Acestea sînt însă legi generale care capătă în cadrul fiecărei limbi naționale aspecte specifice datorită unor particularități acustice și fiziologice anumite ; din această cauză, un străin își poate însuși mult mai deplin și mai ușor vocabularul și gramatica unei limbi dar mult mai greu intonația, „accentul" limbii.

Intonația vorbirii și intonația muzicală au comun în primul rînd conținutul emoțional. Acesta e dat de caracteristici obiective comune ; astfel, emiterea unor sunete în registrul acut cerînd din partea organului vocal un efort deosebit, în ambele feluri de intonație rezultă în acest caz o notă de încordare, de tensiune. Același efect îl au în ambele feluri de intonație creșterea intensității ritmice, a intensității sonore, modificarea coloritului expresiv.

Sub acest aspect, limbile au fost categorisite în trei mari familii : a) limbi cu accent melodic în care înălțimea joacă un rol determinant, ca de pildă limba chineză și în general limbile monosilabice în care diferența de intonație dă unuia și aceluiași cuvînt pînă la 20 de sensuri diferite ; b) limbi cu accent cantitativ (ritmic), în care elementul hotărîtor este durata, cum sînt greaca veche, latina clasică, germana, engleza ; limbi cu accent intensiv, în care rolul predominant îl are intensitatea, ca de pildă limbile romanice, rusa. În fiecare limbă întîlnim o organizare specifică a silabelor în cuvînt prin reliefarea melodică,

*) Articolele publicate în cadrul rubricii de față au constituit obiectul unor referate ținute la 2 iunie a.c., în cadrul cenaclului de la Uniunea Compozitorilor din R.P.R. Ele au fost precedate de referatul „Probleme fundamentale ale melodiei", ținut de Zeno Vancea.

1) K. Marx, F. Engels, V. I. Lenin „Despre internaționalismul proletar". Editura Politică, Buc., 1959, pag. 347—351.

2) Din articolul „Note critice în problema națională" („Cultura națională") op. cit. pag. 321.

ritmică sau de intensitate, iar prin intonarea diferită a cuvintelor în frază se reliefează un anumit sens al frazei de constatare, mirare, întrebare. În acest sens, caracteristicile muzicale ale limbii noastre au fost studiate cu competință de către Traian Mîrza în lucrarea „Despre însușirile muzicale ale limbii romîne". (apărută în „Studii Muzicologice" nr. 3/1957 pp. 19-92).

În „Tratatul despre stil", vorbind despre limba greacă a antichității, Demetrios arată că „din desfacerea și din întîlnirea vocalelor se naște un fel de melodie care se adaugă și la rostirea cuvîntului; în cîntec, melodiile se formează pe baza uneia și aceleiași vocale lungi, un cîntec fiind oarecum legat de altul, încît întîlnirea unor vocale asemănătoare poate fi socotită ca o părticică de cîntec, ca o melodie". Paolo Feretti în „Principiile teoretice și practice ale cîntării gregoriene" afirmă că „a cunoaște accentele limbii latine înseamnă a cunoaște ritmul cîntării gregoriene". În legătură cu intonațiile limbii ruse, Stanislavski constata în cunoscuta lucrare „Munca actorului cu sine însuși" : „Noi (rușii, n.n.) sîntem totdeauna predispuși să vorbim în ton minor, în opoziție cu popoarele latine cărora le place să vorbească în ton major. Pe scenă, această însușire a noastră crește. Acolo unde actorul francez, la o exclamație de bucurie, va scoate cuvîntul accentuat al frazei într-un diez sonor, noi, rușii, vom așeza altfel intervalele și, unde e cu putință, vom luneca pe bemol. Acolo unde francezul, pentru claritatea intonației va lărgi fraza pînă la cea mai înaltă notă a registrului lui vocal, rusul nu se va ridica decît cu două, trei note mai sus. Acolo unde francezul va coborî adînc glasul la punct, actorul rus va coborî cu cîteva note și aceasta va slăbi preciziunea punctului."

În legătură cu procesul apariției intonației muzicale, Szabolczy Bence arată în studiul „Melodicitatea primitivă — de la intonația sunetului la pentatonie" că : „Cea mai străveche manifestare a omului, în care putem constata urmele și nașterea muzicii este intonația sunetului, accentul graiului viu, acea muzicalitate care servește drept baza vorbirii noastre articulate de azi și care împarte omenirea din punct de vedere al vorbirii în națiuni și popoare. Intonația sunetelor și melodia sînt strîns legate, originea lor din trecutul cel mai îndepărtat este una și aceeași. Undeva, pe o treaptă străveche de dezvoltare, a vorbi este același lucru cu a cînta ; accentul înalt, emfatic trece involuntar în melodie. S-a observat — spune Szabolczy Bence — la băștinașii din Australia, că într-o stare de excitație izbucnesc într-un potop de cuvinte exprimate într-un ritm strîns, cu cadență regulată". Același lucru îl putem constata în folclorul nostru romînesc unde bocetele, baladele, orațiile de nuntă oferă o interesantă combinare între declamație și cîntecul propriu-zis, exprimînd cu o uimitoare plasticitate conținutul emotiv, trăirile sufletești ale cîntărețului.

Intonația joacă un rol atît de important în limbă încît unele triburi negre, de pildă, recunosc cuvintele chiar într-un șir de intonații fluierate. În limba chineză există pînă la 9 moduri de intonație diferită a acelorași sunete ale vorbirii, ceea ce determină tot atîtea dialecte, astfel încît doi chinezi de dialecte diferite se pot înțelege doar prin scris.

Pentru a ne explica procesul de apariție a melodiei, citām constatarea savantului Hornbostel că în unele melodii ale indienilor din Țara de Foc, alcătuite din două sunete, al doilea sunet poate fi considerat ca rezultat al accentuării sunetului inițial.

Szabolczy Bence menționează ca prototipuri de intonații aparținînd pe jumătate vorbirii, pe jumătate melodiei acele strigăte de stradă din Europa denumite respectiv „les cris", „chiamate dei voceatari", „Strassenruf". Asemenea funcții expresive de a transmite frînturi de idei le au și instrumentele unor popoare primitive. Astfel, la anumite triburi din Africa, semnalele de tobe sînt într-atît de minuțios reglementate în practica muzical-socială încît la moartea unui membru al tribului, biografia acestuia este povestită prin semnale de tobă. Szabolczy Bence definește pentatonia ca puntea de legătură între muzicalitatea primitivă și împărăția mare și bogată a limbilor muzicale.

Dacă intonația vorbirii are rolul de a întregi sensul cuvintelor, care rămîne stabilit de practica socială a unei națiuni, intonația muzicală devine element principal, esențial al muzicii. Intonația vorbirii avînd un rol ajutător, nu constituie un sistem de înălțimi, durate și intensități riguros precizate. Dimpotrivă, intonația muzicală căpătînd în muzică, alături de celelalte elemente — ritmul, intensitatea, timbrul — rolul principal, se organizează după legi proprii într-un sistem bine precizat.

Analizînd orice melodie cu un înțeles logic, conturat, putem distinge prezența unui număr de intonații caracteristice ca : interogative, concluzive, afirmative, cu un caracter agitat, monoton, viguros, intonații care subliniază încheierea frazei melodice, altele care cer continuarea ei. Sensul tuturor acestora este determinat, cum am spus, nu numai de structura intervalelor constitutive ci și de fizionomia ritmică, de accente, nuanțe, timbru. După cum organizarea cuvintelor în frază are în vedere anumite legi generale de expresie și în același timp anumite caracteristici de ordin fiziologic și al facturii psihice a unei națiuni, tot astfel organizarea sunetelor în melodie are în vedere legile generale ale sistemului sonor muzical și în același timp anumite particularități ale facturii psihice a popoarelor.

În ce privește înrudirea dintre intonația vorbirii și intonația muzicală, este cunoscut faptul că în modurile antice cadențele pe finală sau dominantă erau alese în strînsă legătură cu sensul mai mult sau mai puțin concluziv al frazei.

În studiul „Recitativul epic al baladei", Emilia Comișel arată că în balada populară, creată prin dezvoltarea de către fantezia cîntărețului popular a procedeelor tradiționale ale genului, „atît ritmul cît și forma arhitectonică liberă sînt subordonate cerințelor expresive ale textului" ;

autoarea dă o admirabilă analiză a structurii arhitectonice, ritmice şi tonale a baladei în funcţie de ideea poetică a textului, deosebind în melodie formule iniţiale, mediane şi finale a căror fizionomie ritmico-melodică este determinată de funcţia lor expresivă dramatică.

Studiind particularităţile intonaţiilor din limba naţională, compozitori ca Musorgski şi Janacek au descoperit posibilităţi caracteristice de îmbogăţire a intonaţiilor muzicale, care au dat la iveală moduri, organizări ritmice şi armonice neuzitate încă în muzică. Cercetînd intonaţiile vorbirii, aceşti muzicieni nu aveau în vedere în mod exclusiv structura obiectivă, inertă a intonaţiilor ci funcţia lor expresivă, forţa de a sugera, de a dinamiza, de a îmbogăţi intonaţia muzicală, aşa cum mărturisea Janacek: „Ştiţi, mi se părea atît de ciudat! ... cineva îmi vorbea şi mi se întîmpla să nu înţeleg cuvîntul, dar ce flux sonor!... ştiam de îndată ce-l rodea pe inimă; ştiam ce simţea, dacă mintea, dacă era tulburat, şi în timp ce omul vorbea cu mine — era o conversaţie banală — eu simţeam, înţelegeam, de exemplu, dacă în interiorul său el plîngea. Sunetele, fluxul sonor al limbajului omenesc şi chiar al oricărei fiinţe vii erau pentru mine adevărul cel mai profund". După cum se ştie, Janacek nota tot ce i se părea caracteristic în viaţa înconjurătoare, printre oameni, în natură; el studia cîteodată expresia rîsului şi a plînsului, a revoltei şi a contemplaţiei omeneşti. Aceasta l-a ajutat să renunţe la epigonismul său romantic de început în favoarea unei melodii de puternică originalitate naţională şi personală, în care dezvăluia resurse modale caracteristice. Nu este lipsit de semnificaţie faptul că alţi compozitori ca Bartók în deceniile trecute iar azi reprezentanţi ai culturilor muzicale naţionale din U.R.S.S., din ţara noastră şi din alte regiuni ale lumii, ca de pildă din Brazilia, descoperă îndeosebi în muzica populară legată de text valori modale şi ritmice inedite.

Pentru evitarea oricăror confuzii, precizăm că noţiunea „sistem tonal" la care ne vom referi mai jos, are pe de o parte un înţeles larg şi anume *sistemul muzical bazat pe coeziunea lăuntrică a sunetelor*, pe organizarea lor în raport cu un anumit centru, pe anumite relaţii funcţionale între sunete; pe de altă parte, noţiunea de „sistem tonal" are şi un înţeles restrîns, care se referă la modul major-minor devenit atît de frecvent în muzica clasică occidentală. La rîndul său, prin „sistem modal" înţelegem anumite particularităţi de organizare a sunetelor în ce priveşte funcţiunea lor în cadrul sistemului tonal. Astfel, modalul, în care se include şi modul major şi minor, nu exclude ci presupune tonalul prin faptul că se bazează pe existenţa funcţiunilor organizate după un anumit sistem în jurul unui centru tonal.

Organizarea melodiei în cadrul sistemului tonal-modal are două aspecte care se întrepătrund în mod dialectic.

I. Pe de o parte, structura tonal-modală a unei melodii are în vedere legile generale ale intervalelor, cadenţelor stabile şi nestabile, intonaţiilor cu caracter ascendent sau descendent, dinamic sau static — aşa-numitele *tendinţe acustice*, adică predispoziţii ale sunetelor din sistemul melodic şi armonic de a se constitui în sunete sau acorduri stabile şi nestabile.

II. Pe de altă parte, organizarea tonal-modală a melodiei determină un anumit colorit expresiv al acesteia după criterii subiective, particulare, create în decursul practicii social-muzicale specifice fiecărui popor în parte, în mod analog procesului de formare a limbilor naţionale. Bogăţia, originalitatea fiecărei muzici naţionale, felul propriu de a se exprima prin muzică, caracterizat îndeosebi prin melodie, depind de un număr complex de factori cum sînt: în primul rînd factura psihică, apoi particularităţi acustice-fiziologice, stadiul de dezvoltare al culturii popoarelor, influenţele din afară.

În cadrul trăsăturilor generale caracteristice unei culturi muzicale naţionale distingem aspecte specifice unor clase sociale anumite, unor regiuni dialectale determinate de considerente sociale, geografice, culturale etc. Pornind de la acest fapt, compozitorii au descoperit, mai ales în domeniul dramatic, mijloace de caracterizare realistă a personajelor de diferită apartenenţă socială, naţională, culturală. Întîlnim astfel în „Maeştrii cîntăreţi" de Wagner lumea intonaţiilor cîntecului popular german, plin de prospeţime şi vigoare, susceptibil la înnoiri, opus lumii intonaţiilor muzicii academice, refractară înnoirii; în „Boris Godunov" de Musorgski aflăm izvorul cîntecelor căzăceşti de luptă în impresionantele scene ale revoluţiei, cîntece vechi bisericeşti caracterizînd plastic pe cei doi călugări pribegi, sfîşietoarele intonaţii ale unui cîntec de cerşetor; în opera „Ion Vodă cel Cumplit" de Gheorghe Dumitrescu aflăm sfera cîntecului ţărănesc, liric şi de luptă al oştenilor lui Ion Vodă opusă sferei cîntecului de factură orientală cu sugestive melisme şi cromatizări, caracteristic protipendadei care lîncezea în petreceri; în comedia „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu şi în baletul „La piaţă" de Mihail Jora întîlnim o măiestrită evocare cu aspect de satiră a romanţei orăşeneşti de epocă şi prin aceasta a unor personaje a căror apartenenţă socială, naţională, culturală nu lasă nici o umbră de îndoială.

O dovadă a raportului dialectic între legile generale ale expresiei muzicale şi particularităţile naţionale o constituie faptul că noi descoperiri de valori latente melodice, ritmice, armonice, polifonice şi instrumentale în muzica unor popoare îmbogăţesc *continuu* posibilităţile de expresie ale epocilor anterioare. Aşa s-a întîmplat în diferitele stadii de evoluţie ale conceptului armonic şi polifonic, aşa se întîmplă în zilele noastre prin dezvăluirea unor concepţii caracteristice pe care muzica populară a naţiunilor din sudul Uniunii Sovietice şi din sud-estul european le vădeşte faţă de disonanţă, de fizionomia modurilor, de ritmică şi instrumentaţie, de alte valori sonore de-

cît tonurile şi semitonurile din sistemul clasic etc.

Problema specificului naţional în muzică trebuie privită în mod dialectic, în sensul că însuşirea experienţei internaţionale clasice şi moderne este o condiţie a afirmării puternice pe o înaltă treaptă a originalităţii naţionale ; căci cu cît orizontul artistic al unui creator este mai larg cu atît el reuşeşte să selecteze mai profund şi să dezvolte mai convingător valorile latente ale muzicii populare naţionale. Ignorarea acestui aspect al problemei duce la următoarele greşeli de esenţă metafizică, idealistă.

1. Absolutizarea noţiunii de naţional, înţelegerea originalităţii naţionale ca un lucru închis, îngheţat, refractar influenţelor dinafară. Acest punct de vedere duce la mărginire în artă, la etnografism, la primitivism, la naţionalismul şovin. Cel mai negativ exemplu ni-l oferă Germania hitleristă, în care specificul naţional a căpătat un înţeles agresiv, excluzînd valori chiar din arta clasică germană, izolînd muzica germană din preajma şi din timpul celui de-al doilea război mondial, de contactul cu muzica altor popoare, contestînd valoarea acesteia din urmă.

2. Absolutizarea noţiunii de internaţional. În acest caz este contestată legătura muzicii cu factura psihică a unui popor, cu modul de viaţă al acestuia, cu ideile unei clase sociale, ale unei epoci date, cu anumite trăsături temperamental-fiziologice ale unui popor. Se proclamă ca principiu al dezvoltării artei „neetnicul", cosmopolitismul. Fenomenele culturii naţionale sînt desconsiderate pe temeiul pretinsei lor instabilităţi, lipsei de trăsături proprii, mărginirii lor. Astfel, sînt cunoscute cuvintele exprimate de Strawinski în 1946 : „În privinţa artei, poporul este o noţiune cantitativă, de care eu nu ţin niciodată seama ; artistul care în mod conştient se adresează simţămintelor poporului, nu o poate face decît coborîndu-şi propriul său nivel."

Trebuie precizat că, într-adevăr, sub imperiul transformărilor social-economice, naţiunile trec printr-un proces de evoluţie şi o dată cu acestea se schimbă şi factura naţională respectivă. În ciuda acestui fapt, factura psihică naţională a unui popor are anumite constante ce rămîn caracteristice, esenţiale, care o deosebesc de cea a altor popoare. Astfel, de pildă, se poate vorbi — desigur foarte schematic — în sensul unor constante ale facturii psihice, care se manifestă şi în muzică, în primul rînd prin melodie, despre exuberanţa şi temperamentul poporului italian, despre gravitatea şi sobrietatea nordicilor, despre graţia şi eleganţa franceză, despre predilecţia lirică şi epică a poporului rus, despre inclinaţia poetică şi umoristică, despre optimism ca trăsături psihice structurale ale poporului nostru. În folclor, esenţa trăsăturilor sufleteşti ale poporului persistă îmbogăţindu-se în decursul transformărilor social-istorice : astfel, de pildă, umorul specific poporului nostru îl întîlnim sub forma ironiei arzătoare din cîntecele anti-ciocoieşti, din cîntecele de satirizare a bogătanilor satului, din cîntecele anti-cosmopolite şi anti-războinice ; această constantă a sufletului poporului nostru nu s-a pierdut ci a căpătat o rezonanţă nouă în condiţiile vieţii de azi, devenind în folclorul nou un factor dinamizator ce militează pentru o atitudine socialistă, pentru o etică nouă a oamenilor muncii.

În lumina învăţăturii marxist-leniniste, noţiunile de cultură naţională, originalitate muzicală naţională, şcoală muzicală naţională ne apar ca noţiuni istorice pe care le privim dialectic, adică în sensul schimbării conţinutului şi formei lor în raport cu condiţiile social-istorice. „Ce este cultura naţională în condiţiile dictaturii proletariatului ? — spune Stalin. O cultură socialistă în conţinut şi naţională în formă, al cărei scop este să educe masele în spiritul socialismului şi internaţionalismului". „Noi făurim o cultură proletară. Este perfect adevărat. Dar este tot atît de adevărat că cultura proletară, socialistă în conţinutul ei, capătă la diferite popoare... diferite forme şi diferite moduri de exprimare, în funcţie de deosebirile de limbi, de felul de trai etc. Cultura proletară nu desfiinţează cultura naţională, ci îi dă conţinut şi invers, cultura naţională nu desfiinţează cultura proletară ci îi dă formă.

Lozinca culturii naţionale a fost o lozincă burgheză atîta timp cît la putere era burghezia, iar consolidarea naţiunilor se făcea sub egida orînduirii burgheze. Lozinca culturii naţionale a devenit o lozincă proletară cînd la putere a venit proletariatul... Cine n-a înţeles această deosebire principială între aceste două situaţii diferite nu va înţelege niciodată nici leninismul nici esenţa problemei naţionale". („Sarcinile universităţii populare din Orient", Stalin, opere vol. VII.)

Privind în ansamblu, trebuie să remarcăm faptul că transformările social-morale prin care trece poporul determină schimbarea sensibilităţii artistice a maselor, aceasta căutînd mereu mai puternic să reflecte noile forme de viaţă. Astfel dispar în zilele noastre formele rituale legate de superstiţii, accentul se mută de pe genurile lirice şi epice cu un conţinut învechit, pe genurile adaptate sau nou create corespunzător conţinutului luminos, optimist al vremurilor de azi.

Există de asemenea sentimente comune, generale ca de exemplu dragostea de libertate a tuturor popoarelor, care în muzică se manifestă fie sub o formă specifică — de pildă a cîntecelor noastre haiduceşti — fie sub forme comune larg răspîndite — de pildă cîntecele revoluţionare ale proletariatului internaţional.

Noţiunea de originalitate naţională comportă aşadar o înţelegere în sens creator, larg deschis către evoluţie înăuntrul său şi către influenţarea din afară. Astfel, prelucrarea îngustă a elementului folcloric are mai puţine şanse de a releva pe plan internaţional originalitatea naţională, în timp ce dezvoltarea creatoare a elementului naţional pe baza cuceririlor artei universale îi dă acestuia o sferă de circulaţie corespunzătoare.

Să privim în acest sens istoria muzicii noastre. De la etapa de simplă transcriere a cîntecelor şi dansurilor, transcrieri de altfel nu prea fidele, aservite concepţiei ritmice şi intonaţionale cla-

sice, din epoca de început a înaintaşilor, muzica noastră a evoluat continuu cunoscînd un mare salt calitativ o dată cu Enescu. Pe măsura acestei evoluţii, noţiunea de muzică naţională s-a lărgit mereu prin : a) începuturile melodiei şi armonizării modale, datorate lui Musicescu, prin acele 12 melodii naţionale, a căror prelucrare (1889) este deschizătoare de drumuri ; b) polifonia şi armonia sprijinită pe resurse cromatice a lui Gheorghe Dima ; c) melodia de vigoare ţărănească a lui Ion Vidu, purtătoare a mesajului de eliberare naţională şi socială ; d) dezvoltarea într-o etapă mai avansată a posibilităţilor modale ale cîntecului popular de către Kiriac, Mandicevski ş. a.

Aceste cuceriri îşi capătă o primă aplicare în forme vocal-simfonice şi simfonice o dată cu lucrările lui Stephănescu, Mureşanu, Dima, Caudella, care rămîn însă, în genere, tributare concepţiei şi stilului academic în ce priveşte armonizarea şi dezvoltarea melodică. Enescu sintetizează de la înălţimea moştenirii clasicilor universali, pe care şi-a asimilat-o, mai întîi sfera folclorului lăutăresc (în lucrări ca Poema romînă şi Rapsodii în care predomină elementul pitoresc, evocator — mai apropiat de experienţa înaintaşilor noştri, deşi fundamental deosebit ca adîncime şi originalitate a tratării), iar apoi şi folclorul sătesc, preluat sub forma unei înalte generalizări în lucrări ca Sonata a III-a pentru pian şi vioară, Impresii din copilărie, Suita I-a pentru orchestră cu preludiul la unison, Suita Sătească, în care confruntă într-o intensă dramaturgie imagini puternice ale sufletului poporului nostru. Pe de altă parte însă, în Simfonia I-a şi în unele părţi din suite, bazate pe modele clasice, Enescu aminteşte indirect, transfigurat, în sensul unui anumit conţinut expresiv, de specificul naţional. În Simfonia a III-a, precum şi în Simfonia de cameră şi în Uvertură el reuneşte pe un înalt plan specificul naţional cu tradiţia, deşi această sinteză se face şi ea sub influenţa frămîntărilor istovitoare prin care trecea compozitorul, departe de patria şi poporul său.

Asimilînd experienţa lui George Enescu şi a altor reprezentanţi ai şcolilor naţionale, compozitorii noştri au abordat în perioada dintre cele două războaie mondiale, suita, divertismentul, poemul simfonic, opera, baletul, liedul, reuşind să cristalizeze într-o măsură mai mare sau mai mică specificul naţional. Avînd ca model fie şcolile apusene, fie şcoala rusă, cehă sau maghiară, compozitorii noştri au izbutit, nu întîmplător îndeosebi în genurile inspirate din viaţa şi cîntecul poporului, ca de exemplu Sabin Dragoi, în Divertismentul rustic, Miniaturi, coruri, în elementul vocal-coral din „Năpasta", Mihail Jora îndeosebi în „Privelişti moldoveneşti", balete, lieduri, Paul Constantinescu în „O noapte furtunoasă", Marţian Negrea în Prima Rapsodie mai mult decît în opera „Păcat boieresc", Stan Golestan, Filip Lazăr, Dinu Lipatti, în unele lucrări. Fără îndoială, datorită condiţiilor social-istorice de atunci, nu toţi compozitorii aveau aceeaşi concepţie despre specificul naţional, după cum nu aveau aceeaşi forţă de a-l realiza : unii înţelegeau specificul naţional, îngust, etnografic, rapsodic, idilic, alţii se apropiau de folclor rămînînd mai mult sau mai puţin ancoraţi în impresionism, ca de pildă Nona Ottescu, Filip Lazăr, sau în neo-romantismul german, privind adesea specificul naţional ca pe un element exotic şi arhaic, subliniind elementele bizantine sau orientale ale acestuia. Cu toate acestea, datorită exemplului lui Enescu precum şi îndemnului unor muzicieni legaţi de popor, care se aflau în fruntea Societăţii Compozitorilor Romîni, muzica noastră s-a dezvoltat înainte de 23 August în genere pe linia inspiraţiei din folclor.

În noile condiţii social-istorice în care se dezvoltă muzica noastră contemporană, criteriul specificului naţional s-a lărgit considerabil şi a fost ridicat pe o treaptă superioară — treapta artei realist-socialiste — datorită următorilor factori : a) contactul puternic între sfera folclorului sătesc din diferite regiuni ale ţării şi cea a folclorului orăşenesc, prin mijlocirea radioului şi televiziunii, prin concursurile de amatori, prin ampla viaţă muzicală care cuprinde milioane de iubitori de muzică ; b) influenţa folclorului muncitoresc intens valorificat şi promovat în noua noastră orînduire socială ; c) influenţa folclorului minorităţilor naţionale ; d) contactul dintre muzica cultă autohtonă şi populară, caracteristică a revoluţiei culturale ; e) contactul dintre muzica populară autohtonă şi cea a altor popoare ; f) contactul dintre muzica autohtonă şi muzica clasică şi contemporană.

Metoda realismului socialist ne oferă astfel o înţelegere teoretică largă, creatoare şi posibilităţi de aplicare în practică calitativ deosebite de concepţia esteticii burgheze despre specificul naţional. Prin această noţiune înţelegem anumite particularităţi de exprimare muzicală care pot fi analizabile chiar şi în amănunt sub aspectul mijloacelor stilistice : este vorba de acele trăsături ce se pot distinge în primul rînd în melodie dar şi în celelalte mijloace de expresie ca aparţinînd muzicii noastre, populare sau culte. Însă dincolo de mijloacele de expresie, analizabile atunci cînd studiem stilistica unei lucrări muzicale, prin specific naţional înţelegem factura spirituală şi emotivă pe care lucrările noastre o exprimă, atitudinea pe care compozitorul ca reprezentant al poporului său o are faţă de problema de viaţă abordată în creaţie.

În acest sens, este necesar să subliniem că întrucît o dată cu transformările social-morale prin care trece naţiunea se schimbă şi concepţia sa de viaţă, evoluînd tot mai puternic spre socialism — şi concepţiile şi gusturile estetice ale poporului evoluează, deşi rămîn caracteristice acele constante ale specificului naţional despre care am pomenit. De aci rezultă că atît tradiţiile muzicii noastre culte cît şi tradiţiile populare constituie rădăcina dar nu şi tulpina, temelia dar nu şi întreg edificiul unei lucrări muzicale cu specific naţional contemporan. Aceasta înseamnă că fiecare compozitor este chemat să contribuie

cu simțirea și fantezia sa creatoare la lărgirea și îmbogățirea sferei specificului muzical național, care ne apare astfel ca rezultatul unui proces continuu și complex de evoluție în ambele sensuri — al conținutului și al mijloacelor de realizare. Desigur, afirmarea elementului național în multe din formele complexe ca și în genurile cîntecului de masă și muzicii distractive, se află în plină fază de desăvîrșire, astfel încît dacă principiul de orientare este înaintat, realist, problema realizării ține de măiestria compozitorului și de etapa în care se află fiecare gen în parte în zilele noastre. Din păcate, există și unele lucrări actuale care rămîn închistate într-o concepție învechită despre tematică și se păstrează în stilul de exprimare al vremurilor trecute. Întîlnim cu ușurință cîntece pentru copii și tineret, piese mai mari anacronice, care cîntă cu un limbaj dulceag, de pildă, idila atît de puțin caracteristică a vremii noastre, dintre un păstor și o morăriță... Deși se inspiră din folclor, aceste lucrări dovedesc o înțelegere îngustă, învechită a specificului național, întrucît acest atribut are în vedere atît un conținut contemporan cît și o formă corespunzătoare. De ce criticăm oare etnografismul ca o concepție îngustă, desuetă, de folosire a elementului național ? Însăși adîncirea tezaurului folcloric ne arată că aceasta este rezultatul unei sinteze largi ca spațiu și adînci ca desfășurare, în care au fost cuprinse și retopite în laboratorul nestins al sensibilității poporului elemente eterogene pe un fond comun original : astfel muzica noastră populară înglobează, după cum se știe, alături de elemente străvechi, originale, despre care pomenesc istoricii antici, elemente ulterioare ale muzicii orientale greco-turcești, țigănești, bisericești slavo-bizantine, occidentale.

Ce l-a determinat pe Anton Pann să adopte intonații și chiar maniere stilistice atît de diverse în culegerile și creațiile sale ? Fără îndoială dorința de a se adresa unui public larg, contemporan, de a răspunde interesului artistic al acestuia. Pentru aceeași rațiune a contemporaneității permanente a specificului național, salutăm ca adevărate inovații strădaniile compozitorilor noștri de a sintetiza, în lumina experienței clasice și moderne, filoane nevalorificate încă ale folclorului nostru cum sînt cîntecul țărănesc, cîntecul revoluționar din țara noastră, cîntecul de epocă.

În anii trecuți, am avut prilejul să cunoaștem cîteva expresii ale altui mod de asemenea necorespunzător de a privi problema specificului național : În numele luptei pentru învingerea „mărginirii naționale", unii compozitori arborau steagul falsei inovații, adoptînd mode străine de simțirea și înțelegerea noastră muzicală, atît în ce privește conținutul — care căuta să fie coplesitor de sumbru sau îngrijorător de uscat — cît și în ce privește forma — care căuta să transplanteze tehnica unor curente muzicale din occident, preluată epigonic, facil.

S-a pus adesea întrebarea dacă nu s-ar cuveni ca ansamblul inovațiilor din vremea noastră să fie preluat integral de noile generații, așa cum s-a întîmplat mai întotdeauna în istoria muzicii. În această privință trebuie să facem distincție între faptul că principalele curente inovatoare din trecut erau legate în general de lupta progresistă a popoarelor, chiar dacă au existat muzicieni care au exagerat direcțiile inovatoare, cristalizate în acest proces. Astăzi însă, este cunoscut faptul că cele mai multe dintre pretinsele inovații ale artei burgheze sînt legate în fond de criza acestei arte, de neputința ei de a rămîne credincioasă simțirii și idealurilor înalte ale maselor. Inovațiile reprezintă un element fecund doar atunci cînd sînt folosite armonios, cînd sînt înglobate unui fond original, care a trecut printr-o îndelungă experiență artistică ; folosite exclusiv ele îngustează posibilitatea artistului de a-și afirma originalitatea.

În acest sens, considerăm ca deosebit de fructuoase strădaniile compozitorilor noștri, care, inspirîndu-se din folclor, caută căi diferite de exprimare ca de pildă folosirea cîntecului din trecutul de luptă al poporului în epopei grandioase cu perspectiva luminoasă a vremurilor de azi așa cum întîlnim în lucrări de Gheorghe Dumitrescu ; cristalizarea unei expresivități originale, realiste, prin transfigurarea muzicală a declamației de specific național cum întîlnim în lieduri ale maestrului Jora, mai ales în „Cîntec din fluier" ; folosirea cu o puternică forță evocatoare, de satiră socială, a muzicii de epocă în opere și balete de Mihail Jora și Paul Constantinescu ; dezvoltarea resurselor specifice folclorului de diferite dialecte de către Paul Constantinescu ; utilizarea unor bogate resurse modal-cromatice cum întîlnim în creația lui Sigismund Toduța sau Alfred Mendelsohn ; înclinația spre o polifonie cristalizată din melodica populară cum întîlnim în lucrări de Zeno Vancea ; sinteza inedită pe care Ion Dumitrescu o află între cîntecul țărănesc, melodica de esență străveche psaltică și cîntecul actual de masă ; cristalizarea unor stiluri caracteristice cîntecului nostru de masă în lucrări de Ioan Chirescu, Vasile Popovici, Matei Socor, Radu Palade, Hilda Jerea, Teodor Bratu, și muzicii noastre ușoare în piese de Ion Vasilescu, H. Mălineanu, G. Dendrino, Radu Șerban, Elly Roman.

De ce oare indicăm astăzi, în condițiile artei realist-socialiste, tezaurul folcloric ca sursă importantă de inspirație ? Mai întîi, fiindcă aci s-au manifestat artistic inițial și permanent cele mai nobile trăsături ale poporului : prin cîntecul popular a fost și este minunat exprimată lupta maselor pentru o viață mai bună ; cîntecul popular a fost și este oglinda cea mai autentică și limpede a specificului sufletesc și muzical al poporului ; cîntecul popular oferă nenumărate modele desăvîrșite de expresie realistă în muzică, de fuziune între melodie și text, de proporție și armonie a formei, de sobrietate și concizie a mijloacelor ; folclorul înnoindu-se necontenit, oferă compozitorilor resurse inepuizabile pentru împrospătarea artei lor.

Cu regretul de a prezenta starea de lucruri schematic, insuficient, considerăm elocventă o comparație între trăsăturile generale ale creației contemporane care se sprijină pe cîntecul popular și creația care se rupe în mod voit de popor, căutînd calea experiențelor formale desprinse de viață.

Într-un articol scris pentru revista noastră „Muzica", muzicologul sovietic Aksiuk relevă următoarele schimbări petrecute în ultima vreme în folclorul sovietic : ritmul devine mai activ, mai volitiv ; forma devine mai strînsă, mai lapidară, capătă momente culminante mai viu conturate ; polifonia devine mai expresivă sub influența cîntecului de masă și a cîntecului academic ; melodica se îmbogățește în urma influenței între genuri și influenței folclorului din alte republici și din alte țări. Apar noi genuri de forme ale vieții socialiste, ca de pildă „Ceaștușki".

În studiul „Cîteva cîntece de ieri și de azi" din comuna Bătrîni, Paula Carp arată că în cîntecele actuale locul sensibilității poetice, al nostalgiei de odinioară îl ia atitudinea activă, dinamică în temele de viață abordate. În ciuda unor elemente contradictorii, aflate în proces de limpezire, stilul începe să-și contureze trăsături moderne, caracterizate printr-o mai puternică unitate, prin atmosfera însuflețită, viguroasă, prin lărgirea conturului melodic și diferențierea mișcărilor melodice, printr-o organizare funcțională tot mai puternică, prin tendința predominării modului major-minor, prin plasticizarea și dinamizarea ritmului.

Aceeași autoare în studiul „Formulele melodice în cîntecul popular", subliniind modalitățile atît de diferite și subtile prin care creatorul popular îmbină fantezia sa creatoare cu principiile tradiției populare, atrage atenția că pentru aceia care socotesc că „a compune muzică în formă națională înseamnă a te ține strict de litera cîntecului popular, sau că stilul național ar constitui o îngrădire pentru afirmarea personalității creatoare, însuși felul în care sînt tratate formulele tradiționale de către creatorul popular le dovedește contrariul".

Asemenea trăsături înnoitoare caracterizează nu întîmplător și muzica cultă sovietică și din țările socialiste, printre care menționăm : pătrunderea ritmurilor și intonațiilor revoluționare ale demonstrațiilor de masă, care ajută la zugrăvirea unor momente impresionante de încleștare între forțe antagoniste (cum întîlnim la Șostakovici precum și în simfoniile, oratoriile, operele, poemele simfonice ale compozitorilor noștri, avînd desigur în considerare experiența și specificul muzicii noastre) ; o exprimare mai laconică, mai directă, mai pregnantă ; culori armonice mai vii, îmbogățirea polifoniei cu procedee de esență populară și cu procedee politonale și de poliritmie care îngăduie zugrăvirea unor momente de mare tensiune, unor încleștări dramatice, tragice, unor momente umoristice sau luminoase, pitorești sau pline de forță ; coloritul modal și instrumentația de sugestie populară care permit zugrăvirea scenelor de optimism popular. Este caracteristică, de asemenea, înflorirea unor școli naționale tinere sau relativ tinere din republicile naționale ale Uniunii Sovietice, din țările de democrație populară și din alte țări din America, Asia, care aduc aspecte originale în panorama muzicii mondiale.

Dimpotrivă, încă de cîteva decenii muzica occidentală decadentă prezintă simptome ca acestea : înlocuirea lirismului luminos, a umanismului înălțător, prin grotesc, obsedant, prin tragismul fără ieșire. Neputînd găsi căi cu adevărat noi de împrospătare a muzicii, compozitorii se adresează trecutului. Astfel, unii din ei întorc mîna izvorului popular, cum este cazul compozitorului Carl Orff, care deși nu militează de pe o poziție consecvent democratică, ajunge totuși să realizeze o artă viabilă, originală. Din cauza aspectului conservator al inspirației sale populare, Carl Orff reprezintă totuși o direcție unilaterală în cîmpul muzicii occidentale, care nu poate face prozeliți. Un alt aspect caracteristic al întoarcerii către trecut a unora din compozitorii occidentali îl reprezintă stilizarea unor epoci trecute, care adesea se face sub semnul declarat al caricaturizării, al parodiei. Astfel eroul romanului „Dr. Faust" de Thomas Mann, care întruchipează pe Schoenberg, recunoaște că „în ziua de azi toate mijloacele muzicale sînt bune numai pentru parodie". Am asistat la Praga la unul din rezultatele acestei direcții și anume opera „The rake's progress" de Strawinsky, care prin lipsa de originalitate voită a provocat deziluzie generală.

Alte caracteristici ale muzicii decadente rupte de popor și de muzica sa sînt izolarea muzicienilor de public, mulțimea experimentelor artistice și scurtimea proporțională a vieții lor.

Concluzia care se desprinde din prezentarea pe scurt a problemei specificului național în muzică este aceea că această noțiune apare în zilele noastre mai legată ca oricînd de ideea artei progresiste, contemporane, înaintate, că teza specificului național are ca antiteză naționalismul etnografist, cosmopolitismul, arta antiumanistă, că specificul național este un atribut inerent, organic al artei umaniste, realist socialiste.

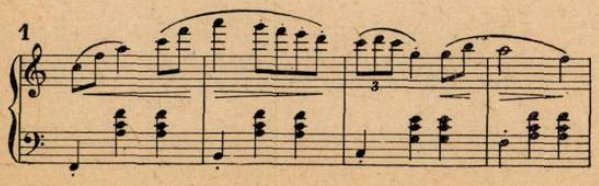
Modurile împrospătează melodia

de AUREL STROE şi ADRIAN RAŢIU

Apariţia şcolilor naţionale aduce o înviorare în arta muzicală a secolului al XIX-lea. Sentimentele noi ce-şi fac apariţia datorită reconfirmării contactului cu tradiţia populară îşi găsesc pe planul mijloacelor de expresie sonoră, noi întruchipări. Una din cele mai importante consecinţe ale reluării legăturii cu folclorul, este pentru arta muzicală, introducerea concepţiei modale într-o formă necunoscută pînă atunci. Astfel, spre deosebire de concepţia modală exclusiv monodică a cîntului gregorian şi cea pur contrapunctică a diferitelor şcoli polifonice dintre secolele XII şi XVI, modalismul şcolilor naţionale ne apare ca o dezvoltare creatoare a acumulării realizate de arta clasică. Aşadar, funcţionalismul armonic, care în decursul secolelor XVII şi XVIII se clarifică şi devine fundamentul unui moment de mare înflorire a artei muzicale, este îmbogăţit în însăşi substanţa sa de aportul modal. De data aceasta în afara scărilor medievale, aşa cum le găsim în Dodecachordonul lui Glareanus, muzica diferitelor popoare aduce o contribuţie hotărîtoare fie prin utilizarea cu totul nouă a acestora, fie prin apariţia unor moduri noi (rezultate din combinarea liberă a tetracordurilor existente sau din cromatizări variate ale lor).

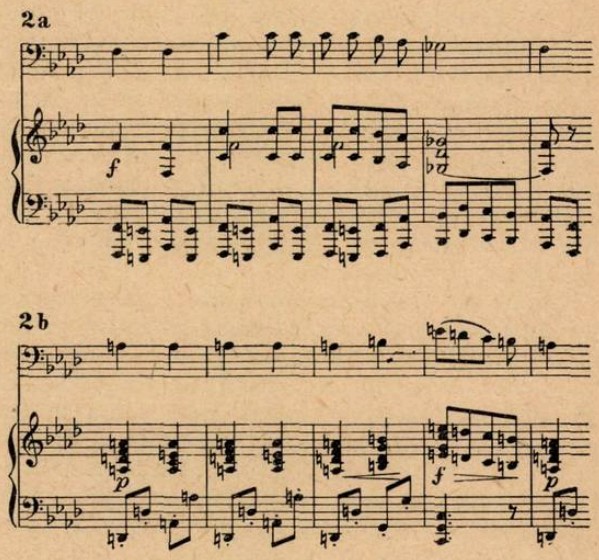
Desigur că grefarea elementelor modale pe schema tonală clasică apare la început timid, justificată fiind de necesităţi de atmosferă şi colorit. Un exemplu elocvent ni-l oferă Aria Margaretei „Regele din Thule" din Damnaţiunea lui Faust de Hector Berlioz. Vrînd să realizeze cît mai plastic atmosfera medievală pe care o cere textul, Berlioz introduce intonaţii modale mai ales lidiene. În conturul melodic fa, si becar, do, cvarta mărită — aşa cum apare aici, — poate fi considerată numai ca un salt de la o notă reală la alta care, din acest punct de vedere, scapă condiţionării tonale, originea modală fiind incontestabilă. De asemenea, anumite excepţii de la schema funcţională clasică se reflectă şi în înlănţuirea armonică.

Pe calea muzicii populare, dar rămînînd încă un simplu mijloc pentru a crea o atmosferă unică, este modalismul unor pagini din opera lui Chopin (de exemplu Mazurka op. 24 nr. 2).



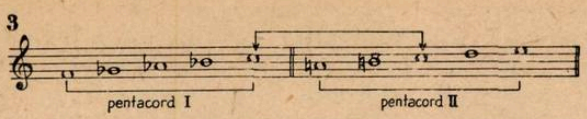
Muzica populară poloneză cu ecourile ei modale, colorează cu o nuanţă de nostalgie opera compozitorului obligat să trăiască departe de patrie.

Spre deosebire de aceşti compozitori, celebrul „grup al celor cinci" din Rusia şi în special Musorgski, marchează o nouă etapă. De data aceasta modalismul nu se limitează la o simplă sugerare de ordin istoric sau local geografic, ci se integrează organic în însăşi gîndirea muzicală a creatorului. Melodia, de esenţă pur modală, determină celelalte componente ale limbajului muzical şi în special armonia şi structura frazei. Acest fapt conferă lucrărilor lui Musorgski o unitate desăvîrşită a stilului, prin care se realizează cu o remarcabilă consecvenţă transmiterea conţinutului emoţional. Este suficient să ne gîndim la soliditatea unei lucrări de dimensiunile lui Boris Godunov. Pentru a exemplifica puternica originalitate pe care o aduce dezvoltarea elementului modal în această operă, ne vom limita să citäm un fragment din aria lui Varlaam.



Melodia se bazează pe două pentacorduri, unul frigic (cu baza în fa) caracterizînd prima frază melodică şi celălalt doric (pe la) caracterizînd-o pe cea de a doua. Distanţa de terţă mare dintre notele de bază ale celor două pentacorduri, are drept rezultat faptul că în afara notei comune do, care pentru primul este dominantă iar pentru cel de al doilea este mediantă superioară, restul sunetelor sînt total diferite.

3

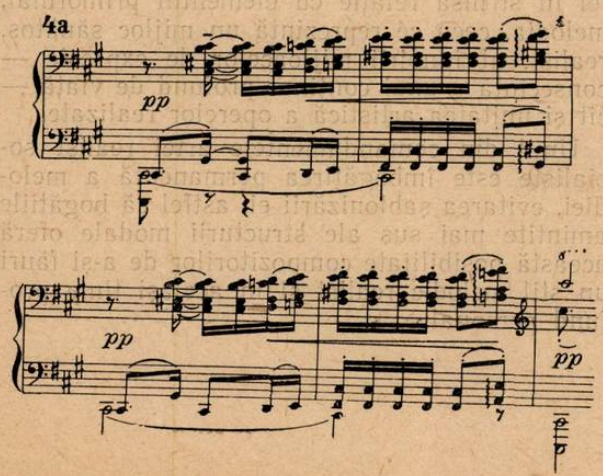


Combinarea liberă a celor două pentacorduri care depăşeşte gîndirea modală tradiţională, deschizînd noi perspective, dă naştere unui rezultat cu totul inedit pe planul expresiei.

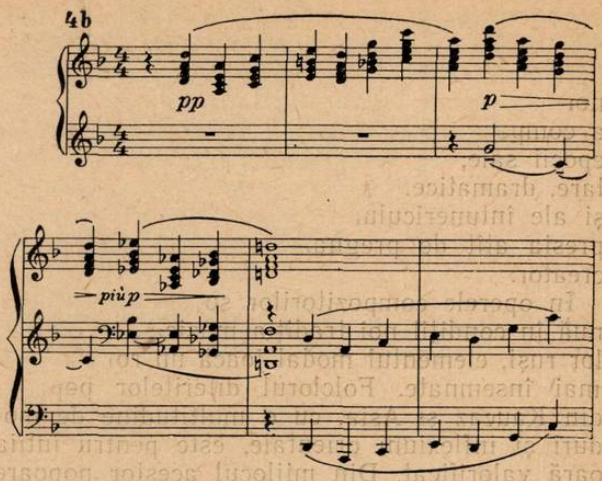
Armonia se supune în linie mare legilor funcţionale, deşi înlănţuirea imediată a acordurilor este strict modală. Prin logica funcţională subliniată, după cum am arătat, de armonie, unele aspecte mai cuprinzătoare ale liniei melodice primesc coerenţă deplină. Revenind la exemplul de mai sus, constatăm că armonia celei de a doua fraze — care am văzut că melodic este un pentacord minor pe la — capătă un caracter plagal. Ea este interpretată deci, în funcţie de centrul re, fapt care ne aminteşte distanţa de terţă mică dintre tonalităţile relative, avînd în vedere faptul că fraza antecedentă e în fa. Iată cum în muzica lui Musorgski elementul modal capătă aspecte noi datorită relaţiilor sale cu gîndirea tonală.

Mergînd pe aceeaşi linie, compozitorul francez Claude Debussy — care se ştie cît a profitat din experienţa lui Musorgski — îmbogăţeşte paleta modurilor medievale cu elemente noi care fie că sînt pentatonice, hexatonice, ca celebra gamă de tonuri sau diferite alte scări orientale, conferă noi posibilităţi expresive melodiei. Importanţa pe care aceasta o capătă în muzica lui Debussy ne apare şi mai clară din felul în care generează structura acordurilor. Astfel, latenţele armonice ale melodiei sînt realizate pe plan vertical, ajungînd la o unitate de tip superior ce se bazează pe moduri. Alteori, pentru a intensifica sublinierea melodiei, Debussy utilizează paralelismele unor acorduri ce respectă cu stricteţe legile obiective ale armonicilor superioare (fără să depăşească în general pe cel de al nouălea armonic), fără ca prin aceasta să dizolve ambianţa modală creată de melodie. Două exemple : primul din Stampa : „La Soirée dans Grenade" şi cel de-al doilea din Preludiul „Canope" ne vor lămuri în această privinţă.

4a



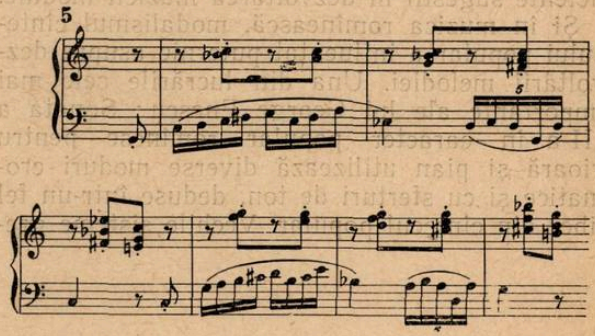
4b



Desfăşurarea liberă pe care o capătă melodia datorită bogatelor sale resurse modale, se resfrînge şi asupra structurii formale. În locul unei concepţii arhitecturale simetrice, generate de legile strict funcţionale ale tonalismului, în muzica lui Debussy apare o mai liberă desfăşurare a întregii alcătuiri de fraze muzicale. Aceasta prezintă, şi nu întîmplător, analogii vizibile cu stilul parlando-rubato cunoscut din folclorul multor popoare.

În linii mari, putem considera şi pe compozitorul maghiar Bela Bartók ca încadrîndu-se în acelaşi drum creator. El ajunge printr-o consecventă aprofundare a folclorului la consecinţe noi. Continuînd ideea de a îmbogăţi prin moduri melodica, el recurge deseori la suprapuneri şi combinări de moduri diferite ce sînt bazate pe un acelaşi centru. În felul acesta melodia care se poate desfăşura în deplină libertate pe toate sunetele ce le oferă sistemul nostru temperat, capătă posibilităţi de expresie necunoscute pînă la el, fără ca prin aceasta să-şi piardă unitatea, puternic asigurată aici de un centru tonal, coordonator. Continuînd exemplul lui Debussy, Bartók deduce armoniile, în special în piesele direct legate de folclor, chiar din latenţele armonice ale melodiei, lucru pe care-l susţinea şi teoretic : „...este întotdeauna foarte important ca veşmîntul muzical în care prezentăm melodia să poată fi dedus din caracterul ei, din trăsăturile muzicale specifice pe care melodia le conţine în mod vizibil sau latent, astfel ca melodia şi toate adausurile ei să dea impresia unei unităţi indivizibile."

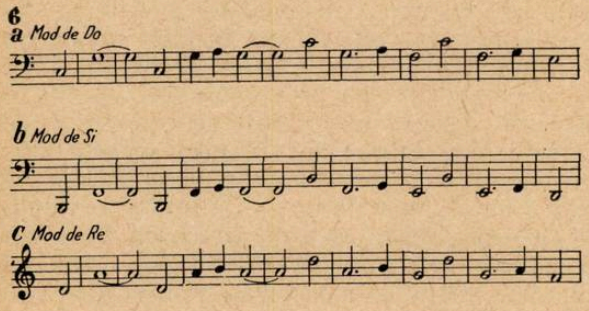
5



Bartók — Microcosmos — caietul V. nr. 130

Tot astfel şi în polifonia bartokiană, linia melodică care-şi păstrează aceleaşi caracteristici de structură polimodală, oferă posibilităţi noi de expresie determinate de profunda viziune a compozitorului asupra marilor probleme ale epocii sale, — descătuşarea omenirii de împilare, dramaticele încleştări între forţele luminii şi ale întunericului — fapt care întăreşte expresia atît de pregnantă a polifoniei acestui creator.

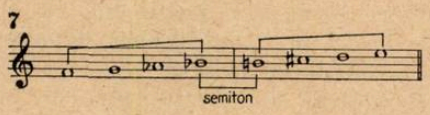
În operele compozitorilor sovietici, ce continuă în condiţii noi tradiţia muzicală a clasicilor ruşi, elementul modal joacă un rol din cele mai însemnate. Folclorul diferitelor popoare din Kaucaz şi Asia, cu o multitudine de moduri şi inflexiuni orientale, este pentru întîia oară valorificat. Din mijlocul acestor popoare chemate astăzi să aducă aportul lor în domeniul culturii muzicale la cel mai înalt nivel, au apărut numeroşi creatori, şi e suficient să amintim de Aram Haciaturian a cărui operă originală cu o bogată structură modală, care se sprijină în întregime pe legătura cu folclorul, şi-a cîştigat o largă preţuire. Dar şi în creaţia atît de personală a lui Şostakovici, al cărui contact cu folclorul modal nu apare la fel de direct, se întîlnesc interesante aspecte ce conferă liniei melodice trăsături şi posibilităţi de expresie noi. Spre exemplu în fuga în do major din ciclul 24 de preludii şi fugi pentru cînt, tema apare în decursul dezvoltării expusă în diferite scări naturale, supunîndu-se astfel celor mai felurite transformări melodice



Toate aceste modulaţii sînt realizate ingenios în spiritul muzicii modale fără intervenţia accidenţilor şi a formulelor de cadenţă cunoscute din armonia tonală. Astfel îmbogăţirea melodiei prin trecerea ei succesivă în diverse moduri este un procedeu care ar putea oferi suficiente sugestii în dezvoltarea muzicii modale.

Şi în muzica romînească, modalismul cîntecului popular a influenţat puternic asupra dezvoltării melodiei. Una din lucrările cele mai importante ale lui George Enescu : Sonata a III-a în caracter popular romînesc pentru vioară şi pian utilizează diverse moduri cromatice şi cu sferturi de ton, deduse într-un fel liber din cîntecul popular. Vechile sisteme greceşti cromatice şi enarmonice ce s-au transmis mai mult sau mai puţin autentic prin folclor, îşi regăsesc vigoarea în această lucrare. Desfăşurarea în aparenţă improvizatorică şi în acelaşi timp conformă cadrelor largi ale formei clasice, presupune linii melodice ample, care sînt întotdeauna nutrite de bogatele resurse oferite de elementul modal. Foarte asemănătoare în această privinţă sînt impresii din copilărie pentru vioară şi pian de acelaşi compozitor. Spre deosebire de Sonată însă, aci predomină modurile diatonice dictate de sentimentul de candoare pe care autorul îşi propune să-l redea.

Continuînd aprofundarea muzicii populare, alţi compozitori de la noi au reuşit să realizeze o substanţială îmbogăţire a melodicii, care prin dezvoltarea creatoare a elementelor modale duce la o remarcabilă lărgire a mijloacelor de expresie. Un exemplu în acest sens ni-l oferă temele iniţiale ale Concertului pentru orchestră de coarde şi ale Concertului de pian de Paul Constantinescu. Modul pe care se bazează aceste teme este format din două pentacorduri dorice, disjunctive, care spre deosebire de forma clasică sînt aşezate la o distanţă de un semiton, în loc de ton



În scara de opt note astfel obţinută fiecare sunet devine sensibil datorită distribuţiei semitonului din două în două trepte. Această structură conferă o notă aparte discursului muzical prin gradul de sensibilitate sporită, ce ne aminteşte folclorul sud-estului european.

Imaginaţia creatoare a compozitorilor noştri, poate astfel descoperi numeroase căi de fructificare a modalismului din cîntecul popular. Acesta ni se pare a fi izvorul mereu viu de împrospătare a melodiei şi nu combinaţiile artificiale de sunete. Pe lîngă o indiscutabilă îmbogăţire a elementului melodic, modalismul oferă şi interesante sugestii în domeniul armoniei sau acordului. Aceste contribuţii apar astfel în strînsă relaţie cu elementul primordial, melodia, ceea ce reprezintă un mijloc sănătos, realist, al înnoirii mijloacelor de expresie — consecinţă a unui conţinut profund de viaţă — cît şi unitatea artistică a operelor realizate.

Unul din comandamentele artei realist socialiste este îmbogăţirea permanentă a melodiei, evitarea şablonizării ei, astfel că bogăţiile amintite mai sus ale structurii modale oferă această posibilitate compozitorilor de a-şi făuri un stil melodic realist şi în acelaşi timp profund personal.

Importanța ritmului în structura melodiei și în stabilirea unei tipologii a creației muzicale românești

de ȘTEFAN NICULESCU

Melodia, componentă fundamentală a muzicii, joacă un rol de prim plan în creația cultă românească. Inspirîndu-se din folclor și reușind să valorifice multe din comorile artei populare, creația noastră poate profita din plin de bogăția acestei surse de inspirație prin excelență monodice.

Caracterizată prin melodicitate, compoziția românească a produs numeroase stiluri personale, ce se explică printre altele prin vastul cîmp de inspirație pe care îl oferă muzica populară. Sensibilitatea artistică a unui compozitor, gustul și preferințele sale pot fi pe deplin acordate cu unul din multiplele aspecte ale cîntecului popular.

Însușirile de bază ale genului ales se vor regăsi în operele acelui compozitor și vor juca un rol important în stilul său personal. Iată deci că, plecînd de la diferitele caracteristici ale melodiei populare și de la felul în care se mențin ele în operele muzicale culte, se poate explica nu numai stilul unui compozitor cu inspirație folclorică dar și stabili o tipologie a creației muzicale în genere.

Este cunoscut faptul că melodia se poate desface, în vederea analizei, în mai multe elemente care derivă din cele patru caracteristici ale sunetului : înălțimea, durata, amplitudinea și timbrul. Pentru a fi complet definită, melodia va trebui să prezinte o solidă organizare a înălțimilor și duratelor și o precisă stabilire a intensităților, timbrului, tempoului, accentelor și frazării sunetelor care o compun. Numai astfel conținutul pe care vrea să-l exprime va putea fi complet transmis și înțeles. Evident, pentru a exista ca notație, o melodie se poate dispensa de unele din aceste elemente și anume de cele care precizează modul și felul interpretării. Dar este imposibil de conceput o melodie, în stadiul de notație, fără să prezinte cel puțin o succesiune închegată de înălțimi și durate. Însuși, în procesul de creație, compozitorul nu sezisează dintr-o dată toate elementele melodiei, ci în primul rînd intonația și ritmul. De cele mai multe ori și timbrul este ulterior intuit de compozitor, deși în unele cazuri acesta imaginează de la început instrumentul pentru care va destina creația sa. Totuși, în stabilirea caracteristicilor esențiale ale unei compoziții, timbrul trebuie considerat un element secundar în raport cu intonația și ritmul. Un exemplu ilustru : „Arta fugii" de Bach, operă în care nu este indicată realizarea instrumentală, dar care în orice formație am executa-o dă un rezultat expresiv, sonor, excelent. Adîncul conținut al muzicii a fost exprimat numai prin arta construcției fugii, prin contrapunctarea diferitelor melodii în formă de fugă, iar în cazul melodiilor, prin organizarea sunetelor numai sub raportul înălțimii și duratei, adică prin excluderea tuturor indicațiilor de interpretare, care rămîn la aprecierea dirijorului. Fără să neglijăm importanța celorlalte componente ale melodiei, mai ales în momentul exprimării ei sonore, trebuie să reținem ca elemente primare intonația și ritmul. Care este raportul dintre intonație și ritm în melodie ?

Cunoscutul folclorist bulgar dr. St. Djudjev afirmă în studiul „Ritmul și măsura în muzica populară bulgară" publicat în „Revista de folclor" nr. 2/1958, următoarele :

„Numărul diferitelor combinații ale duratelor inegale și numărul schemelor ritmice, care intră în compunerea nenumăratelor melodii populare (ca și în creația muzicală individuală) este foarte limitat — în orice caz mult mai mic decît însuși numărul melodiilor — așa că o schemă ritmică oarecare se întîlnește în mai multe melodii.

Aceste scheme au pătruns foarte adînc în conștiință sub forma unor formule stereotipe, și atunci cînd un cîntăreț sau un compozitor de profesie concepe creația sa, el nu este obligat de fiecare dată să le inventeze, să le creeze și să le redea, ci le împrumută din arsenalul existent, le copiază din exemplele existente.

...Aceste formule ritmice stereotipe, trăiesc foarte multă vreme în conștiința muzicală colectivă a poporului și se transmit de la cîntăreț la cîntăreț și de la generație la generație".

Un fenomen analog se constată și în muzica populară românească, numai că aici, de pildă, față de clasicismul muzical, ritmul este infinit mai bogat și divers și de cele mai multe ori de o structură cu totul deosebită de cît aceea cunoscută de muzica occidentală cultă. Prof. St. Djudjev scrie în studiul mai sus citat :

„Gîndirea muzicală a poporului bulgar s-a cristalizat în ritmuri și intonații complexe care sună destul de straniu pentru auditorul din Europa occidentală și care nu pot fi redate întotdeauna prin notația muzicală în uz. Pentru notarea lor este necesar să recurgem la utilizarea măsurilor mixte și la măsurile cu numărători mai mari, precum și la semne pentru intervale mai mici decît semitonul".

Faptul că o schemă ritmică este folosită drept suport pentru crearea mai multor melodii, existența unor sisteme ritmice în care se grupează diferitele genuri ale cîntecului popular, au fă-

cut pe folcloriști să clasifice melodiile populare în funcție de ritm și nu de intonație. Sînt cunoscute cele 4 sisteme ritmice din muzica populară românească : giusto-silabic, rubato, măsurii (divizionar) și aksak (bulgăresc). Dintr-un punct de vedere și mai general, melodiile populare se pot grupa în două mari diviziuni aparținînd fie stilului „liber parlando", fie stilului „ritmului legat". Iată ce scrie în legătură cu aceasta Béla Bartók în anul 1933, într-o scrisoare adresată unei reviste muzicale, ca răspuns la un studiu despre melodie publicat în paginile revistei :

„Aș dori să fac două remarci cu privire la acest subiect, remarci care mi-au fost inspirate de starea primitivă a muzicii, așa cum am observat-o la popoarele din Europa orientală și din Africa de Nord.

În această stare primitivă noi nu găsim decît două feluri de muzici, prima pe un ritm liber parlando, cealaltă legată de un ritm de dans. În prima ritmul nu este constant decît în linii mari, în detalii însă (inspirația de moment, dicțiunea) el este supus la variațiuni infime, deseori cu greu perceptibile. Dimpotrivă, și este ceea ce aș dori să subliniez ca o primă remarcă, amîndouă muzicile au ritmul lor, chiar atunci cînd diferă una de alta prin caracter. *Pentru că o melodie fără ritm este de neconceput, în timp ce se poate imagina un ritm fără melodie* (s.n.).

...În ceea ce privește rolul și caracterul ei, muzica liber parlando a acestor popoare corespunde deci la acea muzică mai evoluată pe care Grainger o numește „melodică", iar acea cu ritm legat (à rythme lié) corespunde la ceea ce numește el muzică „ritmică". Din toate punctele de vedere, muzica popoarelor trăind într-o stare primitivă reflectă o stare absolut naturală, care pare să-mi dea dreptate atunci cînd afirm că *umanitatea, prin natura sa, dorește și găsește necesară și muzica „melodică" și muzica „ritmică"*. (s.n.). În ceea ce mă privește, am impresia că ambele genuri sînt egale și eu consider că *opera muzicală cea mai perfectă este aceea care cuprinde cele două genuri* (s.n.). Așa este, cred, opera lui J. S. Bach".

Din aceste scurte dar capitale considerații ale lui Béla Bartok putem desprinde următoarele constatări : existența în cadrul aceleiași muzici populare a două genuri muzicale deosebite prin caracteristicile ritmului lor, importanța egală ce este acordată ambelor feluri de exprimare și menținerea acestora chiar și în arta muzicală cultă, unde îmbinarea lor poate conduce la cele mai desăvîrșite creații, așa cum sînt, de pildă, cele ale lui J. S. Bach.

Ținînd seama de considerațiile de mai sus, ne punem întrebarea : în ce mod a fecundat muzica populară creația cultă românească ? Sistemele ritmice populare giusto silabic, rubato, aksak și divizionar, sisteme care par să epuizeze, cel puțin în germene, posibilitățile de invenție ritmică ale omului, au fost ele total preluate de creația cultă ? Sau numai unele dintre acestea au fost dezvoltate pînă astăzi de compoziția românească?

Dar mai întîi să amintim pe scurt caracteristicile celor 4 sisteme ritmice.

Sistemul giusto-silabic, [1]) întîlnit în majoritatea colindelor românești — ca și în alte genuri vocale : cîntece lirice, epice, bocete, cîntece ceremoniale funebre și nupțiale — nu aparține exclusiv muzicii noastre populare. Existența acesteia pe o arie de circulație vastă, depășind granițele Europei, ne demonstrează marea lui vechime. Sistemul, denumit de C. Brăiloiu giusto-silabic-bicron, se sprijină pe următoarele principii :

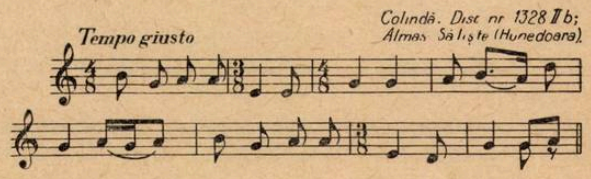
— mișcarea este uniformă, regulată.

— efectele ritmice au ca principiu calitatea variabilă a silabei, ritmul izvorînd din metru și explicîndu-se numai prin el.

— întrebuințarea exclusivă a 2 durate invariabile în raport cu $\frac{1}{2}$ sau $\frac{2}{1}$, în speță optimea și pătrimea și uneori doimea.

— alternarea liberă a grupelor ritmice elementare formate din 2 sau 3 durate.

Deci, spre deosebire de sistemul ritmic clasic, în care unitatea de timp este o valoare divizibilă pe baza principiului binar sau ternar, în sistemul giusto-silabic există 2 unități inegale și indivizibile — optimea și pătrimea —, iar în unele melodii trei unități de durată — optimea, pătrimea și doimea. Singurul mod de divizare este melismatic, corespunzînd deci aceluiași număr de silabe. Viteza metronomică are o mare importanță în recunoașterea sistemului : optimea = 120-208.



Sistemul aksak sau bulgăresc se întîlnește în muzica instrumentală (jocuri), în cîntece și jocuri vocale, în unele colinde, unele cîntece de nuntă etc. El este răspîndit nu numai la Bulgari și Romîni, dar și la alte popoare din Sud-Estul Europei.

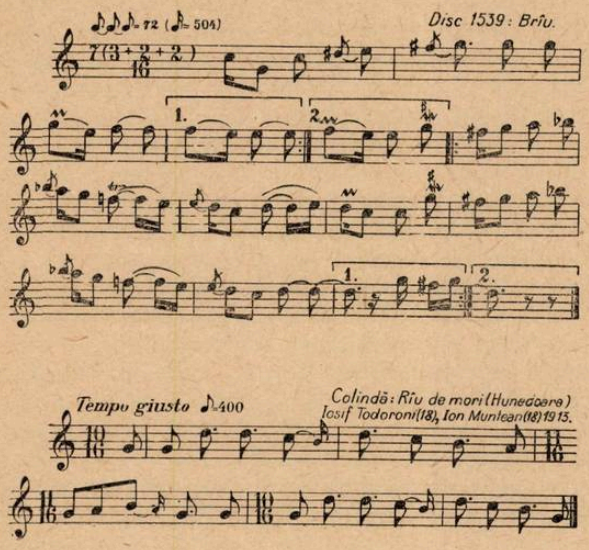
Caracteristicile acestui ritm sînt : a) durata metronomică a unității de timp : șaisprezecimea = 300-600 (700) Bartok : șaisprezecimea ⩾ 300).

b) Unitatea de timp minimă (hronos-protos) este șaisprezecimea. Ea divide toate celelalte valori ale melodiei, după cum optimea era cel mai mic divizor comun al valorilor din melodia concepută în ritmul giusto-silabic.

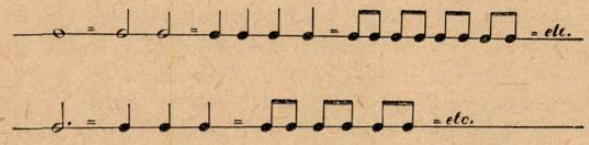
c) Timpii sînt inegali : unul sau mai mulți timpi sînt alungiți cu jumătate din valoare. Deci între optime și optimea cu punct, valori divizate de șaisprezecime, raportul este de $\frac{3}{2}$ sau $\frac{2}{3}$. Uneori timpii sînt subdivizați alteori nu : optime cu punct + optime + optime. Pot apare și combinații de felul acesta : 3 șaisprezecimi + 2 șaisprezecimi + 2 șaisprezecimi etc. În studiul citat al prof. Djudjev se vorbește despre construcții

1) Considerațiile ce vor urma despre sistemul giusto-silabic sînt extrase din studiul „Ritmica și metrica colindelor din Hunedoara" de Emilia Comișel, dec. 1957.

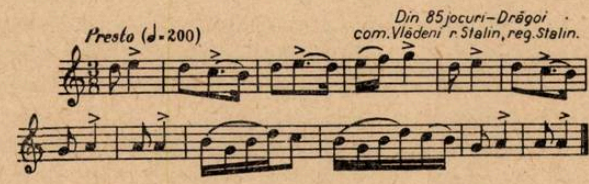
complexe în muzica populară bazată pe acest ritm.



Sistemul divizionar, cunoscut de muzica occidentală cultă, are următoarele trăsături caracteristice : unitatea de timp este o valoare divizibilă pe baza principiului binar sau ternar :



Prin urmare nu este vorba de două sau trei durate inegale şi indivizibile ca în giusto-silabic, ci tocmai de o multitudine de durate divizibile. Ritmica clasică este : monocronă, monometrică şi simetrică. Acest ritm este frecvent în special în jocurile populare.



Sistemul parlando-rubato se întîlneşte în stilul recitativ (balade, bocete, fragmente de doină şi cîntec) şi în stilul cantabil ornamental (cîntece, doine, unele rituale, unele bocete în formă liberă, unele colinde).

Trăsăturile esenţiale sînt :

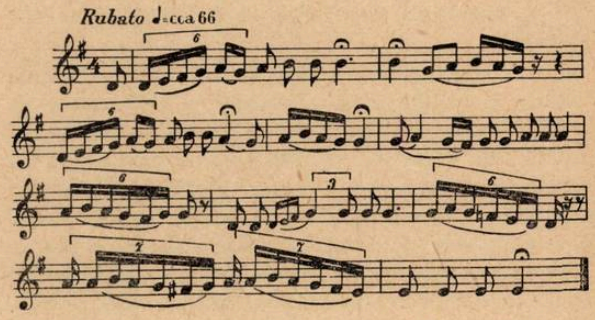
— execuţie tărăgănat, rubato.

— îmbinarea liberă şi variată a grupurilor ritmice simple.

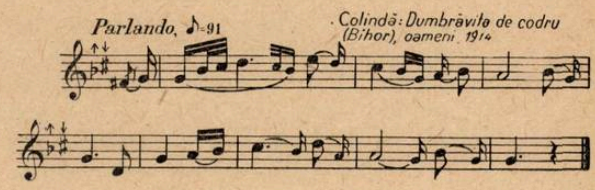
— prelungirea sau precipitarea valorilor.

— lipsa accentelor periodice şi înlocuirea lor cu accente expresive.

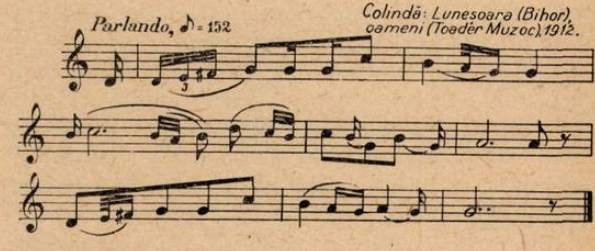
Prin urmare mişcarea nu mai este uniformă, continuă, ci variabilă. De asemenea, nu mai putem găsi o valoare minimă, un „hronos protos", care să devină divizor al tuturor valorilor din melodie, aşa cum întîlneam în ritmul giusto-silabic, aksak sau divizionar. Astfel, în acest sistem ritmic ceea ce variază este metrul însuşi. De pildă, optimea nu mai este egală cu optimea de-a lungul întregii piese, fiindcă uneori optimile sînt lungite, alteori scurtate. De aceea Béla Bartok diferenţiază net acest ritm, „liber-parlando", de „ritmul legat", în care se simte o pulsaţie ritmică măsurabilă, oricît ar fi ea de complicată, ca la ritmul aksak de pildă.



Foarte interesante exemple ne sînt oferite de anumite melodii populare în care apar combinaţii ale diferitelor sisteme ritmice. Astfel, ex. 5, unde se poate recunoaşte o sinteză între sistemele giusto şi divizionar, variaţia ritmică a figurii ritmice din măsura a 2-a (pătrime şi optime) se produce în felul următor : în măsura a 3-a i se adaugă două optimi primei durate (doime şi optime) în măsura a 4-a i se adaugă o optime (pătrime cu punct şi optime) etc.



În exemplul 6 se poate observa o combinaţie între sistemele aksak, giusto, divizionar şi rubato.



Creaţia cultă românească prezintă la începuturile ei din secolul trecut tipuri de compozitori care, sprijinindu-se pe acea parte a folclorului de origine orăşenească ce aparţine sistemului ritmic divizionar, asemănător celui folosit în creaţia muzicală apuseană, au integrat în operele lor doar unele aspecte intonaţionale din melodiile populare. Limitînd inspiraţia ritmică numai la sistemul divizionar şi neglijînd în mod inevita-

bil, prin lipsa unei adînci cunoaşteri a muzicii ţărăneşti, celelalte sisteme ritmice ale folclorului nostru, ei au totuşi marele merit de a fi atras atenţia asupra posibilităţilor de folosire într-o formă tradiţională a melosului romînesc. Cu excepţia lui G. Musicescu, la care apar unele structuri ritmice asimetrice, sistemul ritmic occidental în care şi-au conceput operele, le-a facilitat folosirea legilor armoniei clasice în armonizarea melodiilor populare, a scrieturii contrapunctului armonic în pasajele polifonice, cît şi, datorită simetriei ritmului, a schemelor de construcţie tradiţionale.

În secolul nostru, cunoaşterea tot mai aprofundată a folclorului sub toate aspectele sale, vechi şi nou, de la sat şi de la oraş, a deplasat centrul de greutate al inspiraţiei din melodiile populare grupate în sistemul ritmic divizionar spre alte sisteme. Începînd cu Kiriac şi continuînd cu generaţiile următoare, compozitorii romîni au explorat noi posibilităţi date de muzica populară. Una din carierele cele mai sinuoase din punctul de vedere al evoluţiei stilului în raport cu inspiraţia folclorică este aceea a lui George Enescu. Debutînd cu opere în care muzica populară apare sub forma de citat, cum sînt „Poema" şi „Rapsodiile", Enescu rămîne, în această primă etapă a stilului său, puternic ancorat în sistemul ritmic divizionar, realizînd astfel şi continuitatea cu creaţia înaintaşilor muzicii romîneşti. Experienţele cîştigate cu aceste prime lucrări sînt sublimate şi generalizate în operele următoare. Pe măsură însă ce epuizează consecinţele operelor de început, Enescu simte nevoia unei lărgiri a surselor de inspiraţie populară, pentru ca pe baza unei îmbogăţiri a stilului să-şi dezvolte mai departe creaţia. Astfel apare, în urma celor trei simfonii, Sonata a III-a pentru vioară şi pian „în caracter popular romînesc". Deşi nu foloseşte citatul folcloric ca în Poemă şi Rapsodii, Sonata a III-a întrebuinţează totuşi un material muzical explicit romînesc. Cu această lucrare Enescu nu numai că a realizat o schimbare de direcţie a stilului său, dar a arătat contemporanilor lui modul în care a folosit în creaţia sa un domeniu al folclorului pînă atunci neexplorat de compoziţia romînească. Este vorba de melodiile populare grupate în sistemul ritmic parlando-rubato. Limbajul muzical al Sonatei a III-a pentru vioară şi pian încorporează stilul recitativ instrumental (în special cel lăutăresc) sau cel cantabil ornamental din cîntece şi doine, adică tocmai acele „doiniri" populare atît de specifice pentru stilul liber parlando. Operele ce urmează Sonatei a III-a pînă la sfîrşitul carierei compozitorului, fructifică sistemul ritmic parlando-rubato, care este însă combinat cu sistemul ritmic divizionar, caracteristic începutului activităţii lui, şi uneori, extrem de rar, cu elemente giusto.

Cu totul alta a fost orientarea generaţiilor de compozitori care i-au succedat. Cunoscători în amănunt ai folclorului şi uneori chiar folclorişti, ei au fost mult mai sensibili la melodiile populare grupate în sistemul ritmic giusto-silabic. Unele cîntece, jocuri, balade, rituale, bocete, şi în special colindele, despre care E. Comişel în studiul „Ritmica şi metrica colindelor din Hunedoara" arată că se caracterizează prin preponderenţa unuia din elementele de expresie faţă de celelalte şi anume a ritmului, au reprezentat marea lor sursă de inspiraţie. Prin urmare, din punctul de vedere al ritmului, muzica romînească postenesciană se situează pe acelaşi versant al influenţei folclorice pe care s-a situat de pildă şi muzica lui Béla Bartók, muzică profund înrîurită de spiritul giusto-popular. Evident, soluţiile personale sînt nelimitate, dovadă fiind marea efloreşcenţă de stiluri în compoziţia romînească actuală. Acest fapt se explică printre altele şi prin posibilitatea pe care fiecare creator o are de a combina în lucrările lui, în proporţii diferite şi conform sensibilităţii sale, marile diviziuni ale muzicii populare, deci de a realiza acea sinteză între ritmul liber şi legat, despre care Bela Bartók spunea, în scrisoarea sus amintită, că orice operă desăvîrşită trebuie să o conţină. Dar, pe cînd la Enescu această sinteză este dominată de spiritul liber-parlando, la majoritatea celorlalţi compozitori romîni contemporani predomină spiritul ritmului legat, la rîndul lui o sinteză, variabilă de la compozitor la compozitor, între sistemele ritmice giusto-silabic şi divizionar. În ambele cazuri însă se poate discerne un acelaşi efort de a cuprinde în opera de artă cultă cît mai multe din nesfîrşitele bogăţii ale muzicii populare, de a realiza, pe cît este posibil, o sinteză a tuturor modalităţilor cîntecului popular.

Posibilităţile pe care le oferă folclorul nu au fost însă epuizate de arta muzicală cultă. Aprofundarea mai departe a melodiilor grupate în sistemul ritmic giusto-silabic, dezvoltarea şi accentuarea spiritului liber parlando, realizarea unor noi sinteze în care să participe şi sistemul ritmic aksak etc., sînt numai unele din căile posibile. În acest sens trebuie să remarcăm că pînă astăzi compoziţia romînească nu a produs încă opere în care să domine sistemul ritmic aksak, aşa cum am văzut că a realizat creaţii bazate fie pe sistemul ritmic giusto-silabic, fie pe cel rubato, fie pe cel divizionar. Iată, prin urmare, un domeniu al muzicii populare încă neexplorat de arta noastră cultă.

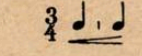
Însuşirea mai departe a diferitelor aspecte ale folclorului, a sistemelor lui ritmice, a intonaţiilor şi structurii lui modale, va putea duce la crearea unor noi mijloace de expresie, a unor noi opere de valoare care, alături de cele existente, să exprime cît mai desăvîrşit noul conţinut de viaţă pe care-l trăim astăzi, să contribuie la înflorirea creaţiilor noi realist-socialiste.

Melodia în preocupările noastre didactice

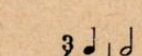
de LIVIU RUSU

Pedagogia muzicală a veacului XIX a încercat să teoretizeze asupra melodiei de pe poziţii estetice absolute, ignorînd atît complexitatea istorică, cît şi pe cea etnografică a problemei. Conceptul de muzică universală, făurit, în raport cu idealul clasic al culturii europene, la realizarea căreia participă un număr restrîns de popoare, este limitat şi inoperant atunci cînd este vorba să se explice conţinutul complex, extrem de variat, al melodiei.

Tributar filozofiei idealiste germane, Hugo Riemann gîndea lumea formelor muzicale ruptă în două — pe de o parte construind teoria abstractă (generală) a formelor, iar pe de altă parte pe cea aplicată (specială) —, unde se poate uşor urmări vechea idee platonică a artei. Sub ambele aspecte, însă, concepţia sa despre melodie este, faţă de realitate, schematică. Pornind de la stabilirea unei celule primare — Ur-typus aller Form — corespunzătoare unui picior de vers iambic, compusă din „arsis" şi „thesis", anacruză şi timp tare, binară cînd timpii sînt egali

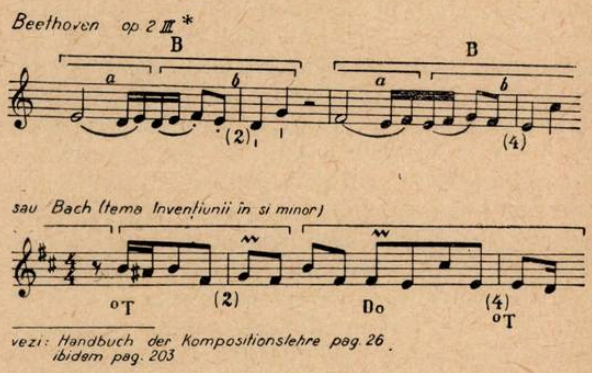


ternară cînd timpul tare sau greu este de două ori mai lung decît cel slab



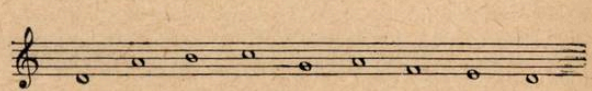
Hugo Riemann creează o rigidă scolastică a melodiei, pe care s-a străduit să o aplice consecvent atît melodicii determinată armonic, cît şi celei determinată polifonic. Dacă analizele sale asupra sonatelor lui Beethoven, deşi accentuat formale, scot totuşi în evidenţă principiul simetric constructiv ce stă la baza melodiei clasice determinată armonic, analizele asupra fugilor cuprinse în cele trei volume ale lui Bach — „Wohltemperiertes Klavier" şi „Kunst de Fuge" — sînt negative în raport cu sensul dinamic psihologic al liniilor melodice proprii muzicii polifonice. Teoria preconcepută devine aici un fel de pat al lui Procust ce caută să amputeze realitatea.

Astfel în metrica sa fiind imposibilă celula trohaică, Riemann ajunge să disece în mod cu totul arbitrar profilul motivelor şi al temelor în detrimentul unităţii conţinutului lor expresiv ca de exemplu



Multă vreme, pedagogia compoziţiei devine neputincioasă în faţa contrastului pe care îl reprezintă evoluţia istorică a muzicii apusene sub aspectul formelor armonice şi celor polifonice, din cauza atitudinii sale teoretice metafizice. Ernst Kurth, într-o lucrare arhicunoscută „Grundlagen des linearen Kontrapunkts", de pe o poziţie tehnică — estetica sa fiind de asemenea aservită filozofiei idealiste — reuşeşte, faţă de Hugo Riemann şi alţi teoreticieni, să delimiteze caracterele formale ale melodiei polifonice proprii muzicii lui Bach, pe baza principiului undei melodice, al liniei ce creşte dintr-un impuls sau germene, atinge un punct culminant al încordării şi revine la nivelul destinderii. Fără să observe severa grupare simetrică, tipică în general melodicii determinate armonic, echilibrul undelor melodice se realizează în virtutea unui simţ mai larg al proporţiei.

Un simplu „cantus firmus" (J. J. Fux) este în măsură să ne dea imaginea muzicală a unei unde melodice.



pe care ar fi absurd să-l secţionăm după criteriile metrice ale lui Riemann (motiv, grup, semifrază etc.).

Astfel, fuga şi sonata se dezvăluie în planul morfologiei muzicale ca două contraste de stil. Este categoria peste care muzicologia clasică burgheză n-a trecut.

De altfel, întreaga pedagogie muzicală apuseană, care a urmărit ulterior să explice o serie întreagă de procedee de ordinul formei, nu a fost serios preocupată să adîncească problematica melodicii din punctul de vedere al valorilor de conţinut, reflectate în bogăţia modală şi ritmică proprie caracterului complex al muzicii populare ; ceea ce s-a răsfrînt, prin adaptarea manualelor şi a ideilor, asupra concepţiei melodiei ce a dominat şi domină încă în multe privinţe, studiul compoziţiei muzicale la noi.

Dacă încercăm să ne dăm seama de felul cum decurge acesta în conservatoarele noastre, trebuie să ne frapeze puţina atenţie ce se dă obiectului melodiei. Elevul îşi începe studiul cu teoria muzicală elementară, ca să-l termine cu orchestraţia. Nicăieri, nici chiar la obiectul contrapunctului, nu se pune un deosebit accent pe factorul melodic, pe caracterul emoţional al valorilor sale de conţinut. Se spune în genere că invenţia melodică este un dar propriu fiecărui compozitor, că aceasta nu se poate învăţa prin nici un fel de studiu, iar elevul, lăsat pe seama propriei sale intuiţii, trebuie să caute şi să găsească stilul melodic ce convine nevoii sale de exprimare, caracterului său individual. De aceea, n-ar fi posibil în studiul compoziţiei decît să fie arătate şi învăţate anumite procedee tehnice ale dezvoltării melodice. In faţa unei astfel de îngrădiri se ridică problema educaţiei melodice pe principii realiste, chemată să dezvolte în sufletul viitorilor compozitori necesitatea adîncirii factorilor ce determină orientarea pozitivă sau negativă a întregii vieţi muzicale.

In tradiţia învăţămîntului nostru muzical, Dimitrie Kiriac se numără printre cei dintîi care s-au preocupat de problema specifică a unei melodici romîneşti, încercînd să o pună la baza educaţiei muzicale generale a poporului nostru. Cercetările folclorice ulterioare asupra muzicii populare — care au lărgit considerabil sfera conceptuală a acestei probleme —, precum şi înfiinţarea pe lîngă conservatoarele noastre a unor catedre de folclor, sînt fără îndoială o cucerire în stare să aducă un real folos tuturor celor ce studiază muzica — interpreţi, compozitori sau muzicologi. Dar această străduinţă este încă departe de a corespunde nevoii actuale de a adînci problemele melodiei. Este o lipsă a învăţămîntului nostru special de a nu se fi preocupat pînă în prezent, în cadrul studiului general de compoziţie, în mod special de melodie, pornind de la conţinutul emoţional al muzicii, propriu atît culturii noastre muzicale, cît şi celei clasice universale. Se impune deci introducerea în planul de învăţămînt al conservatorului a unui curs special de melodică, ca disciplină autonomă, organizat sistematic şi întemeiat pe varietatea extraordinar de mare a stilurilor muzicale populare şi culte, istorice şi etnografice.

Nu este locul să aducem aici în discuţie o sistematică a obiectului în raport cu celelalte discipline teoretice şi practice. Ne mărginim doar să subliniem necesitatea stringentă a acestuia în sensul în care discuţiile purtate la noi cu privire la melodie constituie o atacare a unei probleme de actualitate, un început de a privi de pe poziţii dialectice unele aspecte esenţiale ale creaţiei muzicale romîneşti.

In sprijinul acestei semnalări aducem preocupările din ce în ce mai intense ale muzicologiei sovietice şi ale celei din ţările de democraţie populară, în problema melodiei. Amintim aici doar cîteva din lucrările ce au ajuns pînă la noi, cum sînt de pildă : „Forma muzicală ca proces“ de B. Asafiev, „Istoria melodiei“ de Szabolczi Bencze, „Despre melodie“ de L. Mazel, „Melodica“ de Karel Janecek sau monografia de sinteză a lui X. S. Kuşmiarov, „Problemele istoriei şi teoriei muzicii monodice armene“, lucrări ce pot servi atît planul cît şi cuprinsul unui curs de melodică.

Punctul de plecare al acestor cercetări îl constituie nu o maximă teoretică, o abstracţiune imponderabilă, ci însăşi realitatea muzicală ca parte a conştiinţei sociale. Prin aceasta nu numai creaţia dar şi teoria muzicală se axează pe marele făgaş al artei realiste.

SĂRBĂTORIREA COMPOZITORULUI I.D. CHIRESCU

Printr-un Decret al Prezidiului Marii Adunări Naţionale s-a conferit titlul de „Artist al poporului din Republica Populară Romînă“ compozitorului şi profesorului Ion Chirescu cu prilejul împlinirii vîrstei de 70 ani, pentru activitate îndelungată şi merite deosebite în domeniul muzicii şi al învăţămîntului muzical superior.

Cu acest prilej, la Teatrul C.C.S. din Capitală a avut loc în seara zilei de 25 mai 1959, sub auspiciile Ministerului Învăţămîntului şi Culturii şi Uniunii Compozitorilor din R. P. Romînă, sărbătorirea compozitorului Ion Chirescu, artist al poporului, laureat al Premiului de Stat, profesor la Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu“.

Au luat parte Constantin Prisnea, adjunct al Ministrului Învăţămîntului şi Culturii, Pavel Ţugui, muzicieni, profesori şi studenţi de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu“, numeroşi oameni de artă.

In numele Ministerului Învăţămîntului şi Culturii sărbătoritul a fost felicitat călduros de Virgil Florea, directorul general al Artelor din Ministerul Învăţămîntului şi Culturii.

A luat apoi cuvîntul compozitorul Ion Dumitrescu, maestru emerit al artei, Laureat al Premiului de Stat, prim secretar al Uniunii Compozitorilor din R. P. Romînă, a cărui cuvîntare o publicăm în paginile următoare.

A răspuns maestrul Ion Chirescu care, după ce a mulţumit partidului şi guvernului pentru înalta preţuire acordată muncii sale, pentru condiţiile deosebite de muncă şi de viaţă pe care regimul democrat popular le asigură creatorilor de artă din ţara noastră, a spus : „Mă leg ca de acum înainte să cînt mereu cu poporul şi să-i dăruiesc cîntece tot mai frumoase, tot mai înălţătoare“.

In încheierea festivităţii, corul Filarmonicii de Stat „George Enescu“, dirijat de D. D. Botez, corul Radiodifuziunii şi Televiziunii, dirijat de George Danga şi corul Consiliului Central al Sindicatelor, dirijat de Victor Popescu au interpretat din lucrările sărbătoritului.

Ion Chirescu, artist al poporului său

de ION DUMITRESCU

„Cîntecul nostru graniți nu cunoaște,
„Nu-i putere să-l oprească-n loc"

Se străduie azi în țara noastră, umăr la umăr cu oamenii muncitori din uzine și de pe ogoare — în rîndul întîi al muzicienilor, un harnic profesor și compozitor. A fost de-ntotdeauna un om modest, tăcut și neobosit la fapte și la lucruri bune.

În al șaptezecilea an al vieții — și după cincizeci de ani de activitate — inima lui bate neclintit alături de poporul său, la fel cu inimile celor mulți, care odinioară au suferit, au visat și s-au nevoit, iar azi împlinesc un trai mai bun pe meleagurile romînești.

Ritmul vieții noi, iureșul năvalnic de tinerețe, duhul înnoitor și constructiv, avînturile care nu cunosc poticnirea, l-au aflat pe acest om și artist al poporului său, din prima zi, prezent la datorie.

Numele vrednicului muncitor este Ion Chirescu — nume cunoscut și îndrăgit de toți — mari și mici — iar uneltele sale sînt cîntecele puternice, mobilizatoare și optimiste.

Puterea cîntecului este nemăsurată: pătrunde inimile, oțelește voințele, poartă avînturile pînă la cer, umple tot pămîntul de răsunetul faptelor mari, susține eforturile și mîngîie ostenelile. Cîntecul cheamă la luptă. Cînd izbucnește melodia din piepturile milioanelor de oameni care vor pacea, cuvîntul se ridică la forțe negrăite:

„Au pornit ale lumii popoare
Pentru pace să lupte-ndîrjit,
Cîntul lor se ridică spre soare
Glasul lor tot mai dîrz l-au unit!"

Cîntecul transformă în vibrații emoționante mărturisirea dragostei de patrie:

„Măreț pămînt al Patriei iubite
De steaua libertății luminat!"

Cîntecul deșteaptă entuziasmul pentru realizările măreție ale poporului:

„Din munți la Dunăre azi cîntă
Belșugul vieții noastre noi".

*

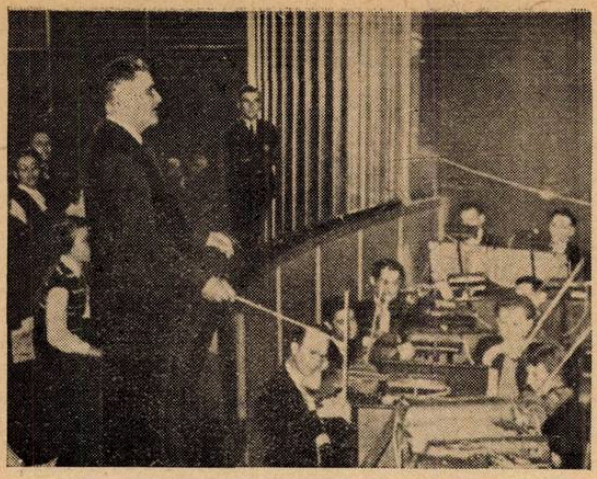
Este un fapt semnificativ pentru muzica romînească, sărbătorirea compozitorului Ion Chirescu, în preajma celei de a 15-a aniversări a Eliberării Patriei noastre.

Ion Chirescu rostindu-și cuvîntul de mulțumire pentru sărbătorire. La dreapta sa compozitorul Ion Dumitrescu; la stînga tov. Virgil Florea, director general în Ministerul Învățămîntului și Culturii

Făcînd bilanțul celor 15 ani de aspirații, eforturi și realizări în domeniul creației noastre muzicale, ne dăm bine seama cum aceasta se pătrunde din zi în zi tot mai adînc de spiritul nou și orientarea realistă, ca rezultate ale transformării vieții, societății și sufletului oamenilor, care construiesc socialismul. La țară nouă, oameni noi, artă nouă, muzică nouă.

După cum personalitatea creatoare a compozitorului Ion Chirescu s-a transformat treptat în acești ani, devenind dintr-un cîntăreț liric, gingaș și timid al durerilor și bucuriilor mărunte omenești un reprezentant de vază al cîntecului militant, combativ și mobilizator de masă — la fel întreaga noastră artă muzicală, părăsind distanța, aristocratismul, izolarea, idilismul și semănătorismul, care nu-i erau pe de-a-ntregul străine odinioară — a devenit azi o forță socială, un mijloc de educație și de stîrnire în marile mase a elanurilor constructive și a entuziasmului pentru faptele măreție ale poporului.

Începînd de la Eliberare și pe zi ce trece, se afirmă și se consolidează în muzica romînească pozițiile estetice realist-socialiste, manifestate în



I. Chirescu dirijînd corurile şi orchestra în concertul festiv

primul rînd prin legătura puternică şi strînsă cu poporul şi prin situarea operei de artă la îndemîna şi în slujba celor mulţi.

La fel s-a întîmplat cu activitatea şi creaţia muzicală a compozitorului Ion Chirescu. Abia după 1944 menirea compozitorului se împlineşte în rosturile ei superioare. Cîntecele scrise în această perioadă, oglindind viaţa şi lupta poporului nostru, devin un bun de preţ al tuturor. Acesta este idealul artistului conştient de misiunea sa în lume.

De pe băncile şcolii, ucenicul care învaţă muzica visează şi gîndeşte să devie un factor de ridicare a celor mulţi prin mijlocirea artei sale. În amintirile sale scrise mai tîrziu, Ion Chirescu mărturiseşte acest lucru. Cînd îi vine timpul, activează în acest sens. Corurile pe care le înjghebează şi le conduce în tinereţe aduc în mijlocul unei mulţimi însetate de artă, muzica şi mai ales muzica românească. Prelucrările de folclor, piesele lirice, cîntecele şăgalnice încîntă pe oameni, îi fac să tînjească, să viseze.

În Dobrogea, după 1877, muzica românească, îndrăgită de multele naţionalităţi conlocuitoare, devine un factor de apropiere, de cunoaştere reciprocă şi prietenie.

Hora mare care se mută în fiecare sărbătoare de lîngă biserică lîngă geamie, cum citim în amintirile despre care am pomenit, la fel cu primele şcoli înfiinţate de tatăl compozitorului, îmblînzesc încetul cu încetul, pe aceste meleaguri, asperităţile naţionaliste, înfrîng barierele antagonismului şovin, leagă inimile, apropie neamurile şi topesc treptat conştiinţele într-un ideal patriotic comun. Dar niciodată corurile şi cîntecele compozitorilor noştri, ori pe unde le-a născut, le-a crescut şi le-a purtat muzica românească, pe acele vremuri, n-au răsunat atît de puternic din adîncurile şi forţa conştiinţei sociale, niciodată n-au cunoscut dîrzenia pumnilor oţeliţi ai clasei muncitoare, niciodată n-au împlinit rostul lor social la intensitatea şi la înălţimea la care se împlinesc după eliberare, din 1944 încoace.

Sub acest semn al situării conştiente lîngă popor şi dăruirii totale a energiilor creatoare idealurilor şi luptei clasei muncitoare de azi, orientare clar vizibilă în creaţia din ultimii 15 ani a compozitorului Ion Chirescu — are loc sărbătorirea de faţă. Iar cinstirea acordată unui muzician care n-a întîrziat şi n-a pregetat o clipă să se alăture de la început lîngă poporul său şi să-l slujească — reprezintă totodată cinstirea care se acordă întregii muzici româneşti, intrate pe făgaşul nou de dezvoltare, o dată cu eliberarea patriei noastre.

O aniversare reprezintă un scurt popas în care răscolim aducerile aminte, analizăm prezentul şi scrutăm viitorul. Fie-ne deci permis să începem mai de demult.

Trecutul lui Ion Chirescu e limpede. Calm şi răbdător, muncitor fără pretenţii, şi-a împlinit viaţa şi cariera fără frămîntări zadarnice, fără aventuri şi semne de întrebare, fără întoarceri pe loc.

Din copilărie şi pînă azi, el a mers mereu înainte încet dar sigur, modest dar realizînd performanţe. S-a născut la Cernavodă, între colinele străvechiului pămînt dobrogean, cu un an mai înainte ca Anghel Saligny să înceapă construcţia podului de peste Dunăre. Bunicii erau ialomiţeni, trecuţi odinioară cu turmele dincolo pe malul drept şi rămaşi acolo. Din mocanul Chirea Deli Iorga hagiul, cum i-au zis turcii, adică Chirea cel falnic, cel iscusit, cel vrednic, rînduit de ei ciorbagiu, adică primar în satul Rasova, se trage compozitorul de astăzi. Tatăl său, preotul şi învăţătorul, inspectorul şcolilor româneşti din ţinutul Tulcei, activistul cultural neobosit, patriotul surghiunit de turci, cărturarul cunoscător al mai multor limbi clasice şi moderne, cîntăreţul şi oratorul înzestrat cu darul vorbirii, e însemnat la loc de cinste în istoria culturală a Dobrogei. A murit de tînăr. Copilul orfan, Ion, a trebuit să împartă nevoile cu ceilalţi unsprezece fraţi mititei, rămaşi fără ajutor. Renunţă la cursurile liceului Sf. Sava şi cu bursă de dobrogean intră la Seminarul Central din Bucureşti. Internat sever, şcoală straşnică — latinească, grecească, muzică psaltică, muzică vocală lineară — adică occidentală. Băiatul sărac n-are bani de tren ca să-şi vadă mama în timpul vacanţelor. Rămîne în internat şi face cor cu colegii. Devine dirijor, cîntă cu corul la serbările şcolii, concertează în oraş. Termină cele opt clase şi se înscrie la Facultate şi la Conservator. De acum începe să se aprindă dragostea mare de muzică în sufletul tînărului Chirescu. Norocul îl aşteaptă şi-l îmbrăţişează cu dragoste în persoana profesorului de teorie şi solfegiu Dumitru Georgescu Kiriac. Proeminenta figură a muzicii româneşti era un omuleţ mic de statură cu ochi inteligenţi, energic, vioi şi pătimaş pentru ridicarea culturală şi muzicală a poporului român. Reîntors de la Paris unde făcuse studii strălucite, coleg şi prieten de inimă al lui Ravel, prieten cu Béla Bartók şi bucurîndu-se de înaltă preţuire din partea lui George Enescu, şi-a început cu pasiune opera de înnoire a muzicii româneşti : a înfiinţat în 1901 un cor de amatori, care trebuia să devină în scurt timp cea mai faimoasă asociaţie corală pe care a cunoscut-o ţara

românească ; a început cursurile la Conservator, aducînd între vechile ziduri un curent de aer proaspăt prin îndreptarea conştientă către resursele muzicii populare; a scos compoziţie după compoziţie, fie cîntece pentru copii, fie prelucrări meşteşugite de folclor, fie piese originale laice sau religioase; a pornit să culeagă melodiile populare, constituind prima colecţie cu care a început Arhiva de Folclor — Institutul de astăzi ; a devenit membru fondator al Societăţii Compozitorilor, îndrumînd tineretul, activînd şi activizînd oamenii în jurul lui, neobosit, entuziast încrezător în destinele muzicii şi culturii româneşti. Un mare patriot a fost acest înaintaş al muzicii noastre — fondatorul şi îndrumătorul cîntării corale în această ţară. Pe vremea lui una mie nouă sute unu, muzica românească începuse să prindă aripi. Tradiţia muzicantului german sau italian fusese depăşită cu prezenţa în muzica cultă a maestrului român, dovedit şi el la fel de capabil să se ridice la înaltul meşteşug al artei sunetelor. Ciprian Porumbescu, Iacob Mureşianu, Mandicevschi înlocuiseră definitiv pe Wachman, Flechtenmacher, Wiest, Caudella. Se organizează un învăţămînt muzical de toate gradele. Cei mai buni muzicieni sînt şi profesori. Kiriac a spus, doar : „Soarta muzicii româneşti în şcoală se hotărăşte !" Se militează pentru apropierea conştientă de muzica populară, se începe cercetarea ei.

În această ambianţă de avînturi şi iniţiative, luptînd cu ignoranţa şi indiferenţa claselor stăpînitoare, acţionează Kiriac la Conservator şi la Corul Carmen şi învaţă tînărul Ion Chirescu muzica. Într-o vreme în care oficialitatea nu găsea o leţcaie pentru susţinerea unei opere sau unei filarmonici permanente, cum ar fi putut să dea ceva pentru organizarea unui cor de profesionişti? Dumitru Kiriac a reuşit o performanţă de mare însemnătate artistică şi socială: a strîns într-un mănunchi un mare număr de amatori de muzică şi a menţinut în jurul Societăţii „Carmen" zeci de ani de zile o mişcare muzicală şi patriotică demnă de toată lauda. Rostul social al acestei reuniuni — care a fost o necesitate a timpului — s-a împlinit o dată cu prefacerea vieţii noastre culturale, cînd s-au născut alte forme mai bune care s-o înlocuiască. Abia după 1944, Statul de democraţie populară a găsit bani destui ca să înfiinţeze coruri de profesionişti în toată ţara — numai în Bucureşti patru-cinci, în afară de miile de coruri de amatori şi muncitoreşti, organizate, susţinute şi îndrumate prin grija atentă a statului şi partidului.

Această puternică mişcare culturală de masă constituie azi o mîndrie a regimului nostru. Sub aceste noi forme de organizare şi comandamente ale noii educaţii de masă, bătrînul „Carmen" şi-a încetat de la sine activitatea, laolaltă cu toate celelalte formaţii vechi, membrii lor intrînd de acum ca salariaţi în noile formaţii.

Dumitru Kiriac a crescut în jurul său şi a îndrumat mulţi tineri, printre care George Cucu şi Ion Chirescu se află ca cei mai răsăriţi. Ataşat de elevii şi colaboratorii săi, Kiriac îl lasă în repetate rînduri pe Ion Chirescu să-l suplinească la Conservator. Tînărul student se afirmă pe zi ce trece ca un muzician dotat şi de viitor. Cîntă şi dirijează în Corul Carmen, începe să scrie muzică, se face cunoscut şi iubit. Cînd termină Conservatorul, deşi cu reputaţia stabilită în mediul muzical al Capitalei, tînărul absolvent nu se supără cînd e trimis profesor de muzică la Fălticeni — orăşelul anilor de ucenicie ai lui Creangă şi Mihail Sadoveanu. Aceasta se întîmplă imediat după primul război mondial în timpul căruia cu arma în mînă Ion Chirescu ascultînd chemarea patriei, şi-a făcut datoria de soldat. Din vremea retragerii armatei române în Moldova datează frumosul cîntec „Mama", adunat în note din lacrimile de dor pentru mama văduvă şi încovoiată de griji, rămasă undeva departe peste Dunăre şi crescînd în pieptul oşteanului pînă la ecouri de epopee, mama din cîntec însemnînd patria cotropită şi îndurerată. Patru ani activează la Fălticeni ca profesor de muzică. Înjghebează un cor, scrie cîntece, scoate elevi. Trei dintre aceştia îşi aduc cu emoţie aminte de dascălul de muzică de odinioară. E vorba de Grigore Vasiliu-Birlic, Jules Cazaban şi sculptorul Ion Irimescu.

În 1920, Societatea Compozitorilor Români, înfiinţată prin străduaniile unui grup de muzicieni în frunte cu George Enescu, strînge în jurul său pe creatorii de muzică. Alături de societatea „Carmen", activează de acum înainte şi o societate de compozitori, fără sprijin, nebăgată în seamă de oficialităţi, zbătîndu-se în nevoi. Idealurile însă sînt mari şi oamenii lucrează. Creaţia corală se dezvoltă, muzica simfonică începe să se afirme. Se pun bazele unei şcoli româneşti de compoziţie. În 1925 Ion Chirescu devine membru activ al Societăţii Compozitorilor. Din timiditatea acestor începuturi şi peste greutăţile impuse de indiferenţa guvernanţilor s-a ridicat încet muzica românească, înflorind nestingherită abia în anii din urmă.

În 1922, prin concurs şi prin purtarea de grijă a aceluiaşi om de inimă, Dumitru Kiriac, Ion Chirescu pleacă la Paris, în calitate de dirijor al corului Capelei române. Era o formă indirectă prin care tinerii muzicieni săraci, fără protecţii şi

posibilități de susținere, puteau să meargă la învățătură muzicală în capitala Franței. George Stephănescu, Scărlătescu, Kiriac, Cucu, Chirescu, Vasile Popovici, preotul Iancu Petrescu și alții au învățat la Paris în aceste condiții. Cinci ani a rămas Chirescu în Franța, elev al lui De Lioncourt și Vincent d'Indy la Schola Cantorum. Și-a perfecționat studiile, a înființat o asociație corală „Hora", formată din cîntăreți francezi și cîțiva romîni aflați atunci la Paris: Viorica Anghel, Constantin Stroescu, Ștefănescu Goangă, Mihail Vulpescu. Cu acest cor a ilustrat creația romînească în diferite ocazii, atrăgînd atenția asupra frumuseții muzicii noastre populare.

În 1927 Kiriac, bolnav, îl chiamă pe Ion Chirescu în țară și-i predă bagheta de dirijor al Corului „Carmen", iar apoi, după moartea acestuia, întîmplată în ianuarie 1928, i se încredințează catedra de Teorie și Solfegiu de la Conservator. De-acum începe activitatea susținută a lui Ion Chirescu pe tărîmul muzicii romînești. Profesor, dirijor și activist la Societatea Corală „Carmen", directorul corului bisericii Domnița Bălașa, compozitor fecund de cîntece, coruri, muzică pentru copii, înțelege de la început să fie și rămîne un artist cetățean, atașat din ce în ce mai mult poporului său.

La „Carmen" dezvoltă o activitate despre a cărei importanță ne dăm seama numai dacă ne gîndim ce s-ar fi întîmplat în viața muzicală a țării noastre înainte de 1944, fără un cor capabil să participe la executarea marilor capodopere ale muzicii vocal-simfonice. Corului „Carmen" și ostenelilor lui Ion Chirescu se datorește audiția de înalt nivel artistic în țara noastră a Simfoniei a IX-a de Beethoven, „Damnațiunii lui Faust" de Berlioz, a oratoriului „Mesias", de Haendel, a Requiemului de Verdi, a Requiemului de Fauré, a oratoriilor lui Haydn, a Missei Solemne de Beethoven, a Simfoniei a III-a de Enescu și a altor multe lucrări de mari proporții și importanță din literatura muzicală clasică și modernă.

Corului „Carmen" i se datorește însă în primul rînd cultivarea și dezvoltarea muzicii, la noi, mai ales între cele două războaie mondiale. Tradiția lăsată de această formație de amatori a constituit baza pe care s-au pornit avîntul și înflorirea de după 1944 și pînă azi. George Enescu, George Georgescu, Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski, Ionel Perlea, precum și mulți șefi de orchestră străini, ca Mascagni, Scherchen, Weingartner, Molinari, din această vreme, își exprimă mulțumirea și entuziasmul pentru corul „Carmen" și conducătorul lui.

Profesorul de Teorie și Solfegii de la Conservator a fost și a rămas un model viu de muncă, de răbdare, de înțelepciune și de abnegație în slujba educației tineretului muzical. Din 1927 și pînă în prezent, an de an, a inițiat în tainele muzicii sute și sute de studenți, care l-au iubit din prima și pînă în ultima zi cu același respect și pasiune, cum îl iubesc astăzi cînd, răspîndiți în toate colțurile țării, activează în locuri de răspundere în viața noastră muzicală. Profesori de muzică, instrumentiști în orchestrele simfonice, cîntăreți de operă, muzicologi, compozitori se mîndresc de a fi fost elevii profesorului Ion Chirescu. Teoria muzicii predată de acest maestru la clasa lui e clară, precisă și pe înțelesul tuturor, iar cei care au învățat solfegiul și dictatul cu Ion Chirescu și-au însușit un bun meșteșug.

Anul eliberării l-a găsit la datorie. Mai de vreme ca alții a înțeles porunca cea mare. Din primii ani după 1944, Ion Chirescu a devenit un activist de frunte în mișcarea muzicală romînească. Cinstit cum a fost întotdeauna, corect, vrednic, neobosit, capabil, stimat de colegi, omul și muzicianul Chirescu îndeplinea toate condițiile morale și profesionale pentru ca de la început să i se acorde încredere și respect. Prin activitatea pe care a desfășurat-o în ultimii 15 ani, Ion Chirescu se înscrie pe lista vrednicilor fruntași în munca de construire a socialismului în țara noastră.

Marea dezvoltare pe care a luat-o creația muzicală în acești ani, acuitatea problemelor de învățămînt, preocuparea intensă pentru ridicarea marilor mase de oameni la cultură și artă, pulsația impresionantă a vieții și mișcării muzicale, noua orientare către dezideratele artei realist-socialiste, au găsit în Ion Chirescu un susținător pasionat, un om de acțiune, un sprijin de mare forță. Cîntecele sale de masă, scrise cu avîntul unui suflet tînăr și cu măiestria unui creator ajuns la maturitate și identificat cu aspirațiile și lupta clasei muncitoare reprezintă un aport de seamă adus creației muzicale noi romînești și străduințelor pentru transformarea socialistă a țării, precum și luptei mondiale pentru pace. Lujerii firavi ai melodiilor de odinioară au devenit azi stejarii cîntecului de masă nou. Textele mobilizatoare cu conținut declarat de luptă au luat locul poeziilor nostalgice, duioase, lirice și pasive de odinioară. Prelucrările de folclor au lăsat locul creației originale. Stilul cîntecului de masă creat de Ion Chirescu dovedește originalitatea despre care multă vreme s-a crezut și încă se mai crede că acest gen nu poate ușor s-o dobîndească. Mai mult chiar, personalitatea compozitorului se afirmă și se menține. Un cîntec nou de masă scris de Ion Chirescu se cunoaște bine dintre alte multe creații de același gen. El este compozitorul care a reușit cu mijloacele cele mai simple să se adreseze maselor celor mai largi.

Un motiv muzical puternic, penetrant și sugestiv stă la baza unei construcții melodice simple, clare, reprezentînd o sinteză, o forță concentrată, care izbucnește ca o rachetă, străbate inimile, stîrnește entuziasmul, îndeamnă la muncă, la unire, la luptă, răsună pînă departe și adînc în marile mase.

„Frate, prietene, nu te opri,
Dă torța din mînă în mînă,
Pacea pe lume stăpînă va fi
Și viața să fie stăpînă!"

Ion Chirescu a ştiut să-şi aleagă textele pentru cîntece. Fie că autorii lor se chiamă Demostene Botez, Mihnea Gheorghiu, Ion Serebreanu, Veronica Porumbacu, Emil Gonciu, Dumitru Corbea, Eugen Jebeleanu, Maria Banuş, Eugen Frunză sau alţi poeţi de azi, fie că rămîn de cele mai multe ori necunoscuţi, atunci cînd cîntecul trecut din gură în gură devine un bun anonim al mulţimii, textele sînt puternice, simple şi muzicale.

Cu ajutorul cîntecelor sale, compozitorul lansează apeluri şi îndemnuri :

„Viaţa noastră mai plină să fie
Muncitori să luptăm strîns uniţi !"

sau cîntă realizările măreţe ale clasei muncitoare :

„Din munţi şi pînă-n şesuri dunărene
Uzine noi şi noi oraşe cresc.
Clădim cu-avînt o ţară socialistă
O viaţă nouă celor ce muncesc!"

Deţinător al celor mai însemnate premii în creaţie în domeniul cîntecului de masă, participant şi premiant la majoritatea concursurilor instituite în ţară şi în străinătate în ultimii ani, Ion Chirescu a rămas acelaşi om modest şi simplu. Îl găseşti pretutindeni, dîndu-şi conştiincios contribuţia : la Conservator, la Uniunea Compozitorilor, la A.R.L.U.S., la Comitetul de luptă pentru pace, în comisiile de îndrumare, primul întotdeauna în acţiunile întreprinse pentru ridicarea maselor, permanent în mijlocul oamenilor care construiesc, părtaş la fapte bune, entuziast, om de nădejde, gata oricînd să primească sarcini şi să le ducă la bun sfîrşit. Dacă vrei să dai un exemplu bun pentru tineret nu greşeşti cînd alegi pe Ion Chirescu.

L-am cunoscut de-aproape în munca de director al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" — sarcină pe care a îndeplinit-o cu cinste mai mulţi ani în şir.

Eram decanul facultăţii de compoziţie şi mă simt mîndru că i-am fost colaborator. Niciodată n-am văzut mai multă pasiune dăruită din iubire şi dezinteres studenţilor şi învăţămîntului. De la neînsemnatul amănunt gospodăresc şi pînă la problemele mari de orientare şi îndrumare a procesului de învăţămînt, — nimic nu-i era străin. De dimineaţa pînă noaptea tîrziu robotea directorul în Conservator. Întîi n-am înţeles, apoi m-am mirat, iar pînă la urmă mi-am dat seama că pentru oamenii cinstiţi, devotaţi şi conştiincioşi, niciodată n-ajunge timpul să îndeplinească ceea ce găsesc că trebuie să facă. Directorul Chirescu s-a străduit neobosit pentru a se asigura disciplina, morala şi ritmul de muncă, punînd ordine prin calmul său în acţiunile şi viaţa oamenilor pe care îi conducea.

Acum îl întîlnesc aproape zilnic la Uniunea Compozitorilor. Activează ca secretar al Secţiei de cîntece de masă, creaţie corală şi de copii. Dacă ai nevoie de o judecată dreaptă, dacă trebuie să dai o hotărîre justă în rezolvarea unei probleme, dacă vrei să fii sigur că o sarcină grea va fi rezolvată bine, consultă-te şi încrede-te în sfatul lui Chirescu.

Vorba lui e bună, ajutorul lui e preţios, calmul lui e reconfortant. Iubirea lui pentru oamenii capabili şi cinstiţi constituie chezăşia acţiunilor pe care le întreprinde în folosul lor.

Ion Chirescu a împlinit 70 de ani. O viaţă plină şi dreaptă, dăruită în întregime poporului şi semenilor săi. Un om integru şi conştient care ori de cîte ori a fost pus la încercare a dovedit că ştie ce trebuie să facă. El a înţeles vremurile şi s-a făcut ecou al aspiraţiilor avîntate ale oamenilor muncii.

Sărbătorim astăzi nu numai pe un maestru venerabil al muzicii corale româneşti, cinstim un om de omenie şi prin el cinstim muzica noastră şi realizările ei din ultimii 15 ani. Partidul şi Statul nostru de democraţie populară aduc preţuire unui om şi unui artist care şi-a pus creaţia în slujba poporului său.

Desprinzînd sensul revoluţionar al creaţiei lui Ion Chirescu din ultimii 15 ani, înţelegem însemnătatea creatorului, stima şi recunoştinţa pe care i le datorăm şi care i se acordă din plin în momentul de faţă. Cele peste 150 de lucrări corale reprezintă o contribuţie de preţ la tezaurul creaţiei muzicale româneşti, iar atitudinea dîrză de artist-cetăţean înscrie în istoria muzicii noastre o pagină luminoasă.

Sîntem bucuroşi că putem spune aceste cuvinte în preajma celei de a 15-a aniversări a Eliberării patriei noastre, în timp ce peste plaiurile copilăriei, de la Cernavodă pînă la mare, s-a desăvîrşit opera de socializare a agriculturii, iar băiatul timid şi blînd, plecat odinioară de pe aceste meleaguri, se înscrie cu cinste printre vrednicii constructori ai socialismului la noi în ţară.

Drept încheiere, însemn aici un gînd bun şi o urare : — Fie ca peste tot pămîntul, care astăzi are mai mult ca niciodată nevoie de pace, să răsune cîntecul lui Ion Chirescu :

„Nu mai vrem iar război şi urgie !
Nu mai vrem să trăim hăituiţi !
Viaţa noastră mai plină să fie,
Muncitori, să luptăm strîns uniţi !"

Noi creații dedicate zilei Eliberării

În cinstea celei de a 15-a aniversări a Eliberării patriei noastre, compozitorul Theodor Bratu lucrează la un poem coral intitulat „Doftana". La baza poemului stă poezia „Cartea lui Galuzinski" de Ion Brad, ce oglindește lupta unui țăran închis la Doftana, care moare acolo înainte de a-și vedea visul împlinit : Eliberarea țării.

Poemul coral este conceput într-o singură parte avînd 3 secțiuni distincte. Prima se bazează pe un motiv de baladă populară cu ajutorul căruia compozitorul redă la început o atmosferă liniștită care devine apoi elegiacă, sumbră, reflectînd asprimea vieții private de libertate pe care o duce în temniță.

În secțiunea a II-a, lupta comuniștilor din închisoare, rezistența împotriva călăilor și încrederea în viitor sînt ilustrate printr-o muzică creată în spiritul marșului muncitoresc de luptă, împletindu-se apoi cu tema inițială.

Secțiunea a III-a readuce atmosfera pașnică din prima parte (copiii vizitează Muzeul Doftana). Ea redă viața într-o țară liberă, unde muncesc oameni fericiți, care nu vor uita niciodată jertfele celor mai buni fii ai poporului.

Poemul este conceput pentru cor a cappella la care se va adăuga eventual și un cor de copii. Muzica este inspirată pe de o parte din balada populară iar pe de altă parte din cîntecul muncitoresc de luptă din perioada antifascistă.

Compozitorul Dumitru Bughici lucrează la un ciclu de poeme simfonice intitulat „Eroii patriei". Prima lucrare din acest ciclu, „Evocare" (Donca Simo) a și fost prezentată în primă audiție și este cunoscută publicului.

În cinstea celei de a 15-a aniversări de la Eliberarea patriei noastre, compozitorul a terminat cea de a doua lucrare intitulată „Poem eroic", dedicată memoriei lui Filimon Sîrbu. Pentru a putea reda în muzică cît mai veridic viața, lupta și moartea acestui mare fiu al poporului nostru, compozitorul s-a documentat în prealabil stînd de vorbă cu oamenii care l-au cunoscut personal și cercetînd materialul care se află la Institutul de Istorie de pe lîngă C.C. al P.M.R.

Lucrarea are un caracter eroico-dramatic. Finalul luminos al poemului — apoteoza — oglindește viața clocotitoare, plină de muncă pentru construirea socialismului, din zilele noastre.

Pentru caracterizarea acestui conținut autorul și-a ales o formă liberă, bazîndu-se însă pe principiile sonatei. Citate din cîntecele muncitorești de luptă, imnuri (Internaționala), precum și un cîntec preferat al lui Filimon Sîrbu au găsit întrebuințare în vederea unei redări cît mai plastice și sugestive a conținutului.

Compozitorul D. Bughici a mai scris în ultimul timp cîteva cîntece de mase ca : imnul „În noaptea de august" pe versuri de Vladimir Colin, două cîntece de brigadieri „Hai brigadieri" și „Tinerii ca primăvara", precum și un cîntec pentru ceferiști.

Cantata „Legenda Patriei" de Laurențiu Profeta pe versuri de Eugen Frunză are drept conținut lupta poporului de-a lungul istoriei împotriva asupririi, culminînd cu lupta pentru eliberarea țării de sub jugul fascist.

Lucrarea este concepută într-o singură parte, avînd 3 secțiuni încadrate într-un prolog și epilog.

În prima secțiune este zugrăvit trecutul îndepărtat, greaua asuprire, exploatarea cruntă, suferința poporului care a dat naștere răscoalelor din trecut. Secțiunea a doua oglindește lupta clasei muncitoare condusă de către partidul comunist romîn, pentru scuturarea jugului fascist culminînd cu ziua Eliberării, 23 August. Secțiunea a III-a cîntă realizările poporului nostru după această dată precum și viața fericită a acestuia. Epilogul este un cîntec liric despre partid.

În această lucrare compozitorul a încercat să creeze o cantată în sensul strict al cuvîntului ; o lucrare în care rolul principal îi revine corului și soliștilor vocali (alto și bas). Orchestrei, compusă numai din suflători (de lemn și alamă) și baterie, îi revine un rol secundar, acela de a susține corul. Rezolvarea momentelor de mare tensiune dramatică sînt rezervate corului. Instrumentele sînt întrebuințate mai mult solistic.

În cinstea celei de a 15-a aniversări de la Eliberarea patriei noastre, Theodor Grigoriu scrie un poem simfonic intitulat „Vis cosmic".

Ideea acestui poem pornește de la un vis mai vechi al omenirii, acela al atîtor oameni ce și-au închinat întreaga viață idealului măreț al cuceririi cosmosului.

La baza poemului stă ideea pătrunderii omului în univers. Lucrarea cuprinde trei secțiuni. La început haosul inaccesibil, de nepătruns ; acest haos se organizează treptat, o dată cu apariția unei voci umane. Universul se supune omului, încetează de a mai fi acel intangibil necunoscut... Lucrarea se încheie într-o ascensiune care sugerează ideea mersului nestăvilit al științei și cunoașterii. În jurul unei voci umane (tenor-solo în vocalize) încep să graviteze treptat toate celelalte voci.

Pentru redarea conținutului propus, autorul folosește o formație orchestrală obișnuită în care a inclus și orga. De-a lungul elaborării poemului, el a fost preocupat constant de ideea accesibilității.

Muzica la Radio în trecut şi azi

de EDGAR ELIAN

Analiza rolului Radiodifuziunii în dezvoltarea vieţii muzicale în patria noastră trebuie să înceapă cu constatarea că radioul a ajuns să facă parte integrantă din viaţa noastră de toate zilele.

Este evident că prin extraordinara sa răspîndire, radioul a devenit o adevărată tribună populară, un mijloc activ şi eficace de educaţie politică, civică şi culturală. Din aceste sensuri noi ale misiunii sale decurg şi sarcinile multiple cărora instituţia trebuie să le răspundă la nivelul celor mai înalte exigenţe. Alături de celelalte emisiuni, programele muzicale, care în fapt ocupă cea mai mare parte a timpului de transmisiune, au o însemnătate esenţială, tocmai din punctul de vedere al asigurării unui caracter larg popular şi educativ. Şi cu cît aceste programe, în totalitatea lor, vor deveni şi mai atrăgătoare, mai bogate în conţinut, mai variate în forma de prezentare, cu cît ele vor dovedi o măiestrie artistică superioară, cu atît va spori şi adeziunea ascultătorilor faţă de ele. Căci dacă Radioul a ajuns astăzi, aşa cum spuneam, o tribună populară, cu atît mai mult perfecţionarea continuă a realizărilor sale se impune ca o chezăşie a menţinerii acestei calităţi.

Îndeplinind în mod consecvent îndrumările date de organele de stat şi de partid în ce priveşte politica culturală, radioul aduce o contribuţie de mare însemnătate la răspîndirea culturii muzicale în masele cele mai largi ale poporului. Creaţia de toate genurile a compozitorilor romîni — de la muzica simfonică pînă la muzica uşoară şi cîntecul de mase — a devenit cunoscută în ţară şi peste hotare în primul rînd datorită radioului. Tot pe această cale s-a difuzat larg folclorul poporului romîn şi al naţionalităţilor conlocuitoare, au devenit cunoscuţi cei mai de seamă reprezentanţi ai artei interpretative romîneşti, au putut să se afirme cei mai talentaţi artişti amatori, s-a desfăşurat o însemnată operă de educaţie muzicală prin difuzarea celor mai remarcabile lucrări ale muzicii universale şi prin organizarea de emisiuni cu prezentări muzicologice.

Toată această vastă activitate s-a putut desfăşura datorită marii importanţe acordată muzicii în programele radioului.

Să încercăm a determina mai precis greutatea specifică a programelor muzicale în raport cu ansamblul orelor de emisiune.

Adunînd minutele acordate muzicii într-o zi oarecare pe ambele posturi, constatăm că ele totalizează aproape 20 de ore, deci cca 7500 de ore de program muzical pe an (faţă de 4600 de ore în 1948 şi 2700 de ore în 1933). Şi aceasta, fără muzica de la posturile pe unde scurte cu programe destinate special străinătăţii şi menţinînd cu rigurozitate aşa-numita „turaţie" a pieselor din program.

Fie şi numai din aceste cifre putem constata cu bucurie că şi în acest domeniu, înfăptuirilor revoluţiei culturale din patria noastră în drum spre socialism, le datorăm acest salt de la simplu la dublu, că azi sîntem cu mult mai departe decît odinioară.

Să aruncăm o privire fugară asupra felului în care Radiodifuziunea realizează marele număr de ore de program muzical.

*

Înregistrările realizate în studiourile proprii ale Radiodifuziunii noastre se bazează în special pe activitatea formaţiilor permanente ale instituţiei, care au ajuns astăzi la cifra de şase : Orchestra Simfonică, Orchestra de Studio, Ansamblul de Estradă, Ansamblul de muzică populară, Corul à capella şi Corul de copii. Dintre acestea, numai două au fost înfiinţate înainte de 23 August 1944 : Orchestra Simfonică şi Corul. Celelalte formaţii sînt toate realizări ale Radiodifuziunii din anii regimului democrat-popular. Dar chiar şi formaţiile înfiinţate anterior au cunoscut în anii aceştia o creştere substanţială din punct de vedere numeric şi calitativ.

Activitatea prezentă a acestor formaţii se împarte între concerte publice şi înregistrări, unele din ele realizînd şi frumoase succese în turnee peste hotare, ca spre exemplu Orchestra de Estradă în R. P. Ungară, Orchestra de muzică populară în R.D. Germană sau Corul de copii în R.F. Germană. Concertele săptămînale de la Ateneu ale Orchestrei Simfonice, conduse de dirijori romîni sau de oaspeţi străini, au atins adeseori un nivel remarcabil. Nu odată s-au programat aci lucrări vocal-simfonice de mare amploare, care presupun o muncă asiduă de pregătire, ca Simfonia a IX-a de Beethoven, oratoriile „Cîntarea pădurilor" de Şostacovici sau „Pe cîmpia Kulikovo" de Şaporin, „Mierla lui Ilie Pintilie" de Anatol Vieru, „Scînteia Eliberării" de Ovidiu Varga etc.

Devotîndu-se operei de răspîndire a creaţiei muzicale romîneşti, radioul a prilejuit numeroase prime audiţii, printre care putem cita : suita „Curtea veche" şi Balada pentru bariton, cor şi orchestră de Mihail

Jora, oratoriile „Horia" și „1907" de Alfred Mendelsohn, Concertul pentru orchestră și „Miorița" de Anatol Vieru etc. Cît privește sprijinirea artei interpretative românești, se cunoaște strînsa colaborare care a existat pe lungi perioade între George Enescu și Orchestra Simfonică Radio, cu care maestrul a realizat cicluri întregi de concerte. Activitatea dirijorală a lui Mihail Jora, Theodor Rogalski, Alfred Alessandrescu este de asemenea indisolubil legată de radio. În anii mai recenți, o colaborare similară s-a creat cu Constantin Silvestri. Adeseori a condus concertele Orchestrei Simfonice Radio și maestrul George Georgescu. În cadrul aceleiași instituții au crescut și au devenit personalități marcante ale artei noastre interpretative artiști ca pianista Maria Fotino sau violonista Gabi Grubea. În repetate rînduri au colaborat cu Radioul și alți fruntași ai vieții noastre muzicale, dirijori, soliști instrumentiști sau vocali.

Toate aceste realizări de incontestabilă valoare creează pentru instituția Radioului obligația de a fi neîncetat în primele rînduri ale vieții noastre muzicale, de a ține mereu nestinsă făclia inițiativei creatoare.

În acest sens, nu trebuie pierdut din vedere faptul că în condițiile actuale, în care înregistrarea pe bandă magnetică permite îmbogățirea rapidă a fonotecii Radiodifuziunii cu lucrări de valoare, încă inexistente pe discuri (în special de compozitori români sau din repertoriul universal, dar în interpretarea celor mai valoroși artiști români), activitatea orchestrei simfonice ar trebui orientată mai consecvent în această direcție. Examinarea, chiar fugitivă, a listei lucrărilor românești și de cameră înregistrate la radio duce la constatarea că unele din aceste lucrări lipsesc din fonotecă, altele se găsesc în înregistrări vechi, necorespunzătoare [1]) sau în imprimări din concerte publice, cu zgomote din sală și defecțiuni de execuție [2]). Asigurarea caracterului național al emisiunilor radiofonice este unul din obiectivele principale ale Radioului. De aceea prezentarea în condiții optime a creației românești contemporane, care oglindește și felul de viață nouă al zilelor noastre, este obligatorie. Dar nu numai atît : cultura socialistă preia cele mai valoroase elemente ale moștenirii clasice universale. De aceea ni se pare că prezentarea formațiilor și dirijorilor noștri s-ar înscrie în același obiectiv. Or, radioul difuzează astfel de lucrări doar în înregistrări din concerte publice, care nu corespund întru totul exigențelor mari ale publicului nou. Oare Radioul nu trebuie să posede măcar ciclul integral al simfoniilor de Beethoven, cu Filarmonica noastră, la pupitrul căreia de atîtea ori George Georgescu le-a dat o interpretare magistrală ? De asemenea, în genul muzicii de operă, gen atît de popular și în care posibilitățile artiștilor noștri sînt atît de mari, cîte imprimări în limba română (pentru că aici înțelegerea textului este esențială) posedă radioul ? La un moment dat se părea că imprimarea de opere integrale a intrat în preocupările instituției. Se pare însă că ea a fost părăsită, căci de cîțiva ani nu ascultăm, în interpretare românească, decît aceleași cîteva opere. Și nu mai vorbim de creațiile de operă ale compozitorilor noștri, care ar trebui să intre curent în programele săptămînale.

În special în genul operei și în cel simfonic, revoluția culturală a determinat avîntul unor ansambluri de mare calitate în principalele orașe ale țării. În ce măsură sînt difuzate realizările admirabile ale Teatrelor de operă din Cluj și Timișoara, care printre altele, au în repertoriu și o seamă de opere românești ca „Năpasta" de Drăgoi, „Pană Lesnea Rusalim" de Paul Constantinescu, „Marin Pescarul" de Marțian Negrea ?

Toate aceste lucrări se cer a fi înregistrate în bune condiții artistice și tehnice, pentru a îmbogăți fonoteca și — implicit — programele Radiodifuziunii noastre cu imprimări de valoare, corespunzătoare cu cerințele tehnicii moderne de captare a sunetului. Desigur că progra-

Saşa Popov, dirijînd Orchestra Radiodifuziunii

[1]) Spre exemplu : Jocurile simfonice de Paul Constantinescu, Rapsodia Bănățeană de Zeno Vancea, Suita I-a de dansuri de Achim Stoia, „Prăbușirea Doftanei" de Alfred Mendelsohn, poemul simfonic „Marsyas" de Alfonso Castaldi etc.

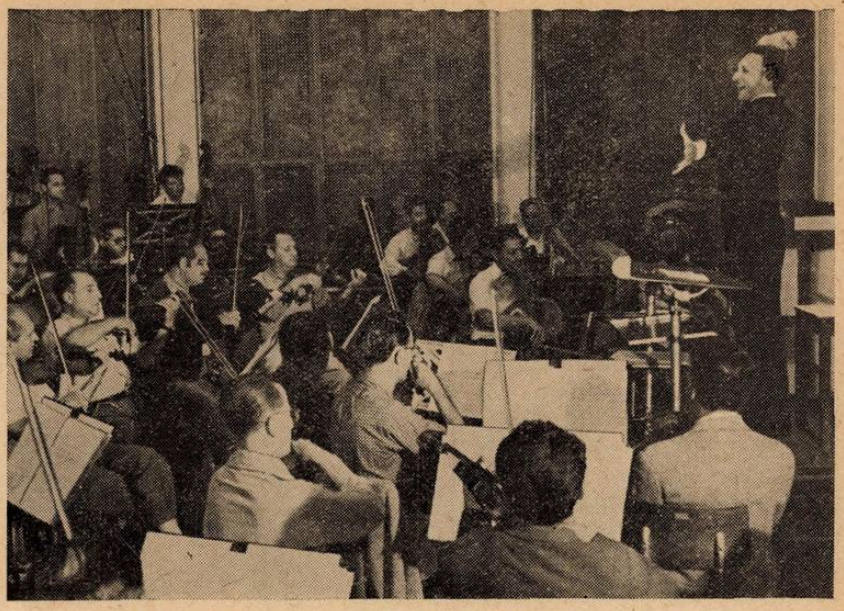
[2]) Spre exemplu : Simfonia III-a de Enescu, Concertul de vioară și suita „Nunta-n Carpați" de Paul Constantinescu, oratoriul „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu, Preludiul simfonic și Simfonietta de Ion Dumitrescu, suita „La Piață" de Mihail Jora etc.

mul este vast şi pentru a fi cuprins numai de către Orchestra Simfonică Radio ar fi necesar un timp prea îndelungat. Socotim de aceea ca deosebit de importantă iniţiativa Direcţiei Generale a Artelor din Ministerul Învăţămîntului şi Culturii ca şi alte orchestre simfonice (Filarmonica, Cinematografia şi Ansamblurile de Operă), să realizeze pe baza unui plan comun bine chibzuit acest program de imprimări, — care ar putea folosi deopotrivă şi Casei romîneşti producătoare de discuri. Prin punerea în practică a acestui plan se va îmbogăţi „fondul de aur" al imprimărilor romîneşti, de o mare valoare pentru popularizarea creaţiei muzicale şi a artei interpretative romîneşti în ţară şi peste hotare.

*

În domeniul cîntecului de mase, radioul a repurtat mari succese. În cei 15 ani care au trecut de la eliberarea patriei noastre radioul a fost o adevărată tribună revoluţionară pentru acest gen de muzică, o şcoală a cîntecului de mase, la care au adus o preţioasă contribuţie în primul rînd Corul Radio (dirijor Gheorghe Danga). Sînt deosebit de valoroase acţiunile de răspîndire cu o promptitudine specifică radioului a cîntecelor legate de actualitate, ca şi emisiunile menite să sprijine dezvoltarea artistică a zecilor de mii de ansambluri de amatori de pe întreg cuprinsul ţării.

Importanţa politică a emisiunilor de cîntece de mase difuzate prin Radio este uriaşă. De aceea atenţia vădită pe care Direcţia muzicală o acordă acestor emisiuni, a avut drept consecinţă îmbunătăţirea lor considerabilă. Strînse sub titluri sugestive determinate de un conţinut politic unitar („Partizanii păcii", „Te cîntăm, te slăvim libertate", „Patria mea dragă", „Patria izvor de cîntec" etc...), aceste cîntece capătă prin alăturarea lor justificată de un anume ţel, o mare forţă constructivă şi mobilizatoare. Prezentarea cîntecului de mase la Radio are însă şi alte aspecte legate de ceea ce am putea numi „specific radiofonic". E vorba de acele aşa-numite montaje muzical-literare care îmbină un text literar, uneori versuri, cu muzica („Frumoasă eşti patria mea", „Sub mîndre flamuri tinereşti", „Din inimă-ţi cînt ţara mea" etc.). Ni se pare că acesta este genul cel mai complex prin care emisiunile muzicale pot contribui nemijlocit la formarea conştiinţei socialiste a oamenilor muncii, la stimularea elanului lor creator, la însufleţirea sentimentelor înalte de dragoste faţă de patria socialistă şi de toate popoarele lumii. De aceea dezvoltarea formei montajului muzical-literar în genul cîntecului de mase ar trebui să constituie o preocupare şi mai intensă decît pînă acum. Calitatea acestor montaje ar trebui sporită prin antrenarea unor forţe scriitoriceşti care să asigure ţinuta lor artistică ; şablonul şi stîngăciile trebuie evitate cu cea mai mare severitate tocmai în montajul de cîntece de mase, care va fi cu atît mai politic, cu cît realizarea lui artistică complexă va fi mai strălucită. Pe aceeaşi linie, reintroducerea emisiunii „cîntecul săptămînii" trebuie salutată ca un mijloc dintre cele mai bune de popularizare a pieselor deosebit de reuşite.



Carlo Felice Cillario, la o repetiţie cu Orchestra Radiodifuziunii

O menţiune specială facem pentru acele emisiuni care aduc în faţa microfonului formaţiile de amatori cele mai bune (ciclul săptămînal „Formaţii de amatori în studiourile noastre"). Caracterul mai viu al acestor programe, transmise direct, din care respiră parcă emoţia în faţa microfonului (emoţie pe care înregistrările o înlătură) este bine venit. O şi mai mare eficacitate ar avea-o acţiunea de popularizare a mişcării artistice de amatori, dacă radioul ar surprinde aspectele ei multiple din ţară, şi nu numai atît, dacă am putea asculta reportaje, interviuri cu dirijorii sau membrii acestor formaţii, ştiri despre acţiunile şi realizările lor în vederea pregătirii concursurilor pe ţară ş.a.m.d.

Trebuie să arătăm şi faptul că programele Radiodifuziunii sînt deficitare în ce priveşte înregistrarea la zi a cîntecelor de mase. Creaţia compozitorilor noştri de cîntece de mase s-a îmbogăţit neîncetat cu noi lucrări, dintre care unele premiate la concursuri naţionale şi internaţionale, dar care nu au pătruns încă în fonoteca Radioului. Lipsite de această atît de importantă cale de difuzare, numeroase cîntece de valoare nu au ajuns de aceea să cunoască popularitatea pe care o merită.

Alături de corul Radio, ar trebui antrenate în imprimări și alte formații importante (Corul Filarmonicii, Ansamblurile C.C.S., M.A.I., U.T.M. ș.a.) pe baza unui plan de activitate stabilit de comun acord.

*

Mari realizări pot fi consemnate în direcția răspîndirii prin radio a muzicii populare romînești. Inspirîndu-se din vorba înțeleaptă a lui Anton Pann „de la lume adunate și la lume iarăși date", radioul adună de la popor muzica pe care acesta o creează și o restituie poporului înveșmîntată în straie noi, croite de artiști pricepuți. Sub mîna sigură a unor maeștri ca „veteranul" Ion Luca Bănățeanu sau Victor Predescu, orchestra de muzică populară radio a fixat pe bandă în anii din urmă creații din tezaurul folclorului muzical romînesc, — printre care și mlădițele crescînde ale folclorului nou al satului socialist. In acest domeniu avem de regretat absența aproape totală din programele radioului a înregistrărilor cunoscutei orchestre „Barbu Lăutaru" a Filarmonicii de Stat „George Enescu". Să nădăjduim însă că această lipsă va fi cît mai repede remediată. De asemenea, am dori să subliniem că preocupările radioului de a difuza emisiuni complexe (montaje uneori de prezentare a folclorului nostru și a aspectelor sale principale: instrumente muzicale, tematica nouă, genurile folclorice, specificul diferitelor regiuni) a ridicat pe o treaptă superioară, științifică și totodată artistică activitatea în acest domeniu. Poate că încă există prea puține emisiuni de acest gen: asigurarea unui ciclu fix, săptămînal, ar aduce o îmbogățire substanțială a profilului general al emisiunilor de muzică populară.

Foarte apreciate de către ascultători sînt emisiunile „Din muzica popoarelor". Numai că ele ar putea fi mai numeroase și mai variate ca repertoriu.

*

Și în sectorul muzicii ușoare radioul a adus o contribuție valoroasă. Dacă pe vremea burgheziei se promovau cu precădere „vedetele" transoceanice și mai apoi „Lilly-Marlen"-ele hitleriste, care făceau pe un cetățean să se întrebe „De ce oare nu se dau în orele de muzică ușoară și bucăți cîntate de romîni? Sînt suficient de multe cîntece moderne interpretate de cîntăreții noștri, care nu sînt cu nimic mai prejos de similarele importate" (Radio-Universul nr. 485 din 11 februarie 1944) — se constată în zilele noastre o punere în valoare consecventă a creației și interpretării romînești și în acest domeniu. Piese ca „Drag îmi e bădița cu tractorul", „Marinică", „In Bucureștiul iubit", „Tropa, tropa" ș.a. au cunoscut succesele bine meritate, datorită în bună parte și felului în care au fost difuzate la radio.

Izbînzile incontestabile dobîndite în acest sector nu ne pot însă împiedica să ne exprimăm și unele rezerve, privind în special o oarecare tendință spre șablonizare care se remarcă în muzica ușoară romînească acceptată spre difuzare la radio, atît în ce privește orchestrațiile, cît și interpretarea, textele și metodele de captare a sunetului. Este necesară mai multă fantezie, mai multă varietate în aranjamentele orchestrale, mai multă inițiativă în alegerea interpreților (de ce oare nu se încearcă mai des folosirea unor actori talentați, ca Ion Lucian sau Liliana Tomescu, care s-au dovedit excelenți interpreți ai unor texte scrise cu sensibilitate și inteligență?), mai mult curaj în utilizarea mijloacelor pe care le pune la dispoziție tehnica modernă a înregistrării (ecou, suprapuneri, înregistrare cu mai multe microfoane etc.) Cît privește domeniul textelor se pare că nu se stimulează în suficientă măsură căutarea unor căi noi, creatoare. O serie de lucrări mai recente de muzică ușoară, în care s-au căutat ieșiri din fundătura șabloanelor, — cum sînt „Trecătorul" și „La Moși" de Radu Șerban, „Seara în prag" de Aurel Giroveanu, „Strada mea" de Florentin Delmar, „Ada-Kale" și „Cîntecul satelitului" de Elly Roman, — dovedesc că se poate scrie pentru muzica ușoară și altfel decît se scrie, din păcate, deseori. Radioul are posibilitatea de a pretinde numeroșilor compozitori și poeți cu care colaborează, să creeze lucrări de muzică ușoară cu idei și mai ales cu idei noi, izvorîte din preocupările omului de azi din patria noastră.

*

Cu un deosebit interes urmăresc iubitorii de muzică concertele care se transmit săptămînal din sala Ateneului, cu orchestrele simfonice ale Filarmonicii și ale Radiodifuziunii. Și cît de mare a fost bucuria lor cînd au putut asculta pe posturile noastre retransmisiuni ale unor concerte importante din alte țări, ca spre exemplu concertul de la Moscova dat în cinstea închiderii celui de-al XXI-lea Congres al P.C.U.S., concertele Festivalurilor „Primăvara la Praga", ale Festivalului Bartók de la Budapesta, ale Festivalului de la Salzburg sau concertele lui George Georgescu de la Stockholm și Praga, ale lui Constantin Silvestri de la Bruxelles și Londra, concertul UNESCO de la Paris, Geneva și New York. Este de dorit să se organizeze cu regularitate transmisiuni și din locuri mai puțin îndepărtate, cum ar fi de la Teatrul de Operă și Balet, Teatrul de operetă, teatrele de operă din provincie, concertele orchestrei „Barbu Lăutaru" etc. In felul acesta radioul ar izbuti să sporească caracterul „viu" al emisiunilor sale, legătura lor cu activitatea vieții muzicale care în anii regimului democrației populare a cunoscut o înflorire fără precedent. La acest capitol se cuvine însă să menționăm că există de cîteva ori pe săptămînă ciclul „Din viața de concert a Capitalei", care cuprinde în fragmente toate concertele dintr-o săptămînă; prezența acestui ciclu este o dovadă că radiodifuziunea urmărește acest obiectiv. Legătura publicului larg cu evenimentele vieții muzicale se realizează și prin emisiunea săptămînală „Cronica muzicală". In ultimul an am putut urmări cu regularitate ci-

clul „Din viaţa muzicală a oraşelor şi regiunilor patriei", care oferă ascultătorilor posibilitatea de a cunoaşte succesele revoluţiei culturale pe tot întinsul ţării.

*

În anii de după 23 August 1944 a luat o mare dezvoltare un nou gen de emisiuni foarte apreciate de ascultători : *emisiunile muzicale educative*. Ne referim aci atît la emisiunile cu caracter instructiv („Ghid muzical"), cît şi la prezentările muzicale ale unor compozitori şi interpreţi de frunte ; o menţiune specială vom face asupra emisiunilor complexe de montaje ale lucrărilor simfonice cu program (montaje independente sau sugestivul ciclu „Muzica şi viaţa" sau montaje diverse). Dacă ghidul muzical continuă a fi emisiunea educativă centrală (problematica ar trebui puţin reîmprospătată), dacă prezentări („opera", „pentru iubitorii muzicii de cameră", „pagini din istoria muzicii" etc.) se mai fac cu o oarecare regularitate, absenţa aproape totală, în ultima vreme, a montajelor muzical-literare este inexplicabilă. Ni se pare că remedierea acestei lipse este necesar a fi grabnică, pentru că reluînd montajele, uneori excelent realizate în anii trecuţi sub dublul aspect muzical şi literar, emisiunile muzicale vor redobîndi un principal element de calitate şi popularitate, şi anume orientarea tematică a acestor montaje spre ideile mari ale muzicii noastre noi („Frumuseţile patriei cîntate de compozitori", „Oameni şi plaiuri ale patriei în muzica romînească", „Figuri de eroi revoluţionari în creaţiile compozitorilor noştri" etc.).

Toate aceste emisiuni sînt o expresie grăitoare a unei noi concepţii faţă de problema răspîndirii artei şi culturii în mase, concepţie ce stă la baza politicii culturale a regimului democrat popular. Dacă în trecut unii muzicieni inimoşi, ca Mihail Jora, Theodor Rogalski, Alfred Alessandrescu, Constantin Brăiloiu, George Breazul ş.a., au întreprins uneori la radio acţiuni în acest sens, ele erau mai degrabă rodul unor iniţiative personale, decît ale unei orientări în acest sens a conducerii de atunci a Radiodifuziunii.

În zilele noastre, emisiunile muzicale educative reprezintă o sarcină de seamă a Direcţiunii muzicale Radio. Cu cît calitatea lor va fi mai bună, cu atît radioul va deveni un factor determinant în creşterea şi răspîndirea culturii în rîndurile poporului.

*

Discoteca radioului este o importantă sursă din care s-au alimentat şi se alimentează programele muzicale. Cele mai de seamă lucrări ale repertoriului universal, în interpretarea unor artişti de renume mondial, ca şi piese de muzică uşoară, populară, de mase etc. se află înregistrate pe discuri şi pot ajunge să fie difuzate prin radio. În trecut, acţiunea de înfiinţare a unei discoteci la radio s-a desfăşurat în condiţii care nu puteau să răspundă exigenţelor marelui public. Dovadă, acest citat dintr-un articol apărut în revista „Radio-Universul" nr. 484 din 4 februarie 1944 : „Am cerut să se mai primenească stocul de plăci destinat să umple emisiunea de seară. Nu s-a făcut nimic. Continuăm să ascultăm aceleaşi cîntece învechite, pe aceleaşi plăci uzate de bătrîneţe, care hîrîie de parcă ar fi astmatice".

Ce se întîmplă azi în această direcţie este de notorietate publică : aproape zilnic sînt programate înregistrări din cele mai recente, ale celor mai mari artişti, pe discuri de calitate, provenind din toate colţurile lumii. Periodic discoteca se îmbogăţeşte cu noi achiziţii, pentru a fi în permanenţă la curent cu discurile apărute pe piaţa mondială. În acelaşi timp, fonoteca radioului creşte mereu cu noi înregistrări pe bandă de magnetofon provenite pe calea schimbului de benzi cu radiofoniile din alte ţări.

*

Noi posibilităţi de difuzare a culturii muzicale au apărut odată cu intrarea în funcţiune a postului nostru de televiziune. Într-un timp relativ scurt s-au obţinut aci realizări importante în domeniul muzical : transmisiuni de concerte, opere şi operete din săli publice, programe muzicale de toate genurile organizate în studio, invitarea la televiziune a celor mai valoroase formaţii de amatori, programe muzicale speciale pentru copii etc.

Îmbinarea sunetului cu imaginea deschide perspective vaste de creare a unor montaje muzical-cinematografice, cu ajutorul cărora arta muzicii va deveni tot mai accesibilă maselor largi de oameni ai muncii. Depinde de iniţiativa şi inventivitatea lucrătorilor televiziunii, ca posibilităţile ce le stau la îndemînă să fie puse în valoare. Multe rezultate pozitive se şi pot consemna. Ele constituie temelia peste care se va ridica edificiul succeselor viitoare.

*

Iată aşadar pe ce căi se realizează astăzi la radio cele 19 ore de emisiuni muzicale din cele 29 ore ale unui program zilnic obişnuit. Fiecare asemenea program reprezintă rezultatul muncii unui colectiv larg, împărţit pe specialităţi, dar pe care-l uneşte dorinţa de a procura poporului, pe calea muzicii, momente de înaltă desfătare artistică, de a mobiliza masele de oameni ai muncii pe drumul avîntului creator. Alături de principalele instituţii artistice muzicale din ţara noastră, Radiodifuziunea aduce o contribuţie substanţială la opera de desăvîrşire a revoluţiei culturale în domeniul artei muzicii.

„Melodie romînească" de Max Bruch

de BARBU BREZIANU

Opera compozitorului german Max Bruch — şi îndeosebi muzica lui de cameră — cuprinde o serie de lucrări inspirate din folclorul scoţian, suedez, rus, ebraic, celt etc... Amintim printre altele de cele douăsprezece Cîntece populare scoţiene (op. 17 1863), vestitul „Kol Nidrei", „Adagio" după melodii ebraice şi „Cîntece ebraice" (op. 47, 1881, 1888), „Dansuri suedeze" (op. 63, 1892), „Cîntece şi dansuri" după melodii populare ruse şi suedeze (op. 79 b, 1903) „Adagio" după melodii celtice, „Fantezia scoţiană" ş.a. Cam la aceste lucrări, pline de pitorescul specific melosului fiecărui popor, se mărgineau cunoştinţele noastre în legătură cu creaţia lui Max Bruch pe acest tărîm al „muzicii popoarelor".

Iată însă că în cadrul unor cercetări întreprinse la Institutul de Istoria Artei al Academiei R.P.R., ne-a fost dat să găsim cîteva documente ce aduc lumini noi asupra operei compozitorului romantic german şi din care rezultă că el este şi creatorul unei lucrări de inspiraţie românească intitulată de altfel „Rumänische Melodie". (melodie românească).

În 1908, profesorul Dr. Max Bruch era titularul catedrei de compoziţie la Hochschule für Musik din Berlin ; în acelaşi an, printre elevii lui favoriţi se aflau şi doi români : Otilia şi Emil Michail. [1])

Desigur că datorită acestor tineri bucureşteni compozitorul a ajuns să cunoască vechea romanţă „Arde-n foc inima-n mine" [2]) după care a compus trio-ul pentru pian, violă şi clarinet — „Melodie românească". Profesorul a închinat compoziţia tinerei sale eleve Otilia Michail, deopotrivă talentată muziciană şi desenatoare.

În posesia legatarei se află şi manuscrisul în care se poate urmări interesantul proces de elaborare al compozitorului ; documentul poartă data de 14 iunie 1908 şi un omagiu scris de Max Bruch în limba franceză : „A ma chère jeune amie Mademoiselle Ottilie Micaël, souvenir affectueux, Max Bruch". Tot pe copertă se mai pot citi următoarele rînduri ce indică izvorul inspiraţiei : „Skizze zu meiner Bearbeitung der „Rumänischen Melodie": „Arde-n foc inima-n mine" („Schiţă la prelucrarea mea „Melodia românească").

Textul definitiv — de astă dată integral transcris şi care cuprinde 11 pagini de caiet — a fost oferit compatrioatei noastre după ce a fost executat într-o primă audiţie, în vara anului 1908, la Hochschule din Berlin.

Scrisă în tonalitatea fa minor, în formă de lied tripartit — lucrarea, purtînd indicaţia „Andante sostenuto", începe prin enunţarea temei de către violă care este reluată apoi de clarinet în tonalitatea subdominantei. Pianul subliniază discret cu acorduri arpegiate melodia. După o scurtă trecere — „un poco meno lento" — viola şi clarinetul expun o nouă temă la canon, iar pianul intervine, imitînd pe alocuri sunetele vesele ale unui tambal, realizînd astfel un savuros contrast cu secţiunea anterioară.

Trio-ul „Melodie românească" constituie o preţioasă verigă, pînă astăzi neştiută, în opera lui Max Bruch care vine să confirme o dată mai mult preferinţa compozitorului german pentru folclorul altor naţionalităţi. Alături de cunoscutele compoziţii pe teme româneşti ale lui Liszt, Bartok, Vladigherov, Franco Alfano, J. Canteloube, trio-ul lui Bruch vădeşte posibilităţile de prelucrare şi interpretare ale melosului românesc.

Interesul acestei descoperiri sporeşte datorită faptului că în lista completă a operelor lui Bruch [3]) „Melodie românească" nu se află explicit trecută ; deşi pe manuscris este menţionat de mîna compozitorului „op. no. 82" — sub acest număr figurează numai compoziţia corală pentru orchestră şi orgă, scrisă doi ani mai tîrziu „Das Wessobrunner Gebet" (1910) (Rugăciunea din Wessobrunn).

Pare însă probabil că la op. no. 83 — sub titlul vag de „Acht Stücke für Klavier, Klarinette, Viola, oder Violoncello" (Opt piese pentru pian, clarinet, violă sau violoncel) — să se găsească şi această compoziţie pe care de-abia astăzi, după mai bine de cincizeci de ani, avem posibilitatea s-o cunoaştem. Ne exprimăm speranţa că o vom putea, cît de curînd şi asculta.

---

[1]) Emil Michail (1882—1944), absolvent al Conservatorului din Bucureşti, clasa prof. Wiest ; după desăvîrşirea studiilor la Berlin cu Bruch, Xaver Scharwenka şi Friedlaender, urmează cursurile de compoziţie şi filosofie muzicală la Universitatea din Berlin. La 22 de ani este numit profesor la clasele superioare de pian, la Konservatorium der Musik Klindworth Scharwenka, unde funcţionează pînă la izbucnirea războiului mondial. La Berlin a dat mai multe concerte elogiate de critica muzicală a timpului. În 1918 îl găsim la Iaşi concertînd în folosul orfanilor de război alături de George Enescu. A lucrat cu entuziasm la Conservatorul din Timişoara unde a format mai multe generaţii de pianişti.

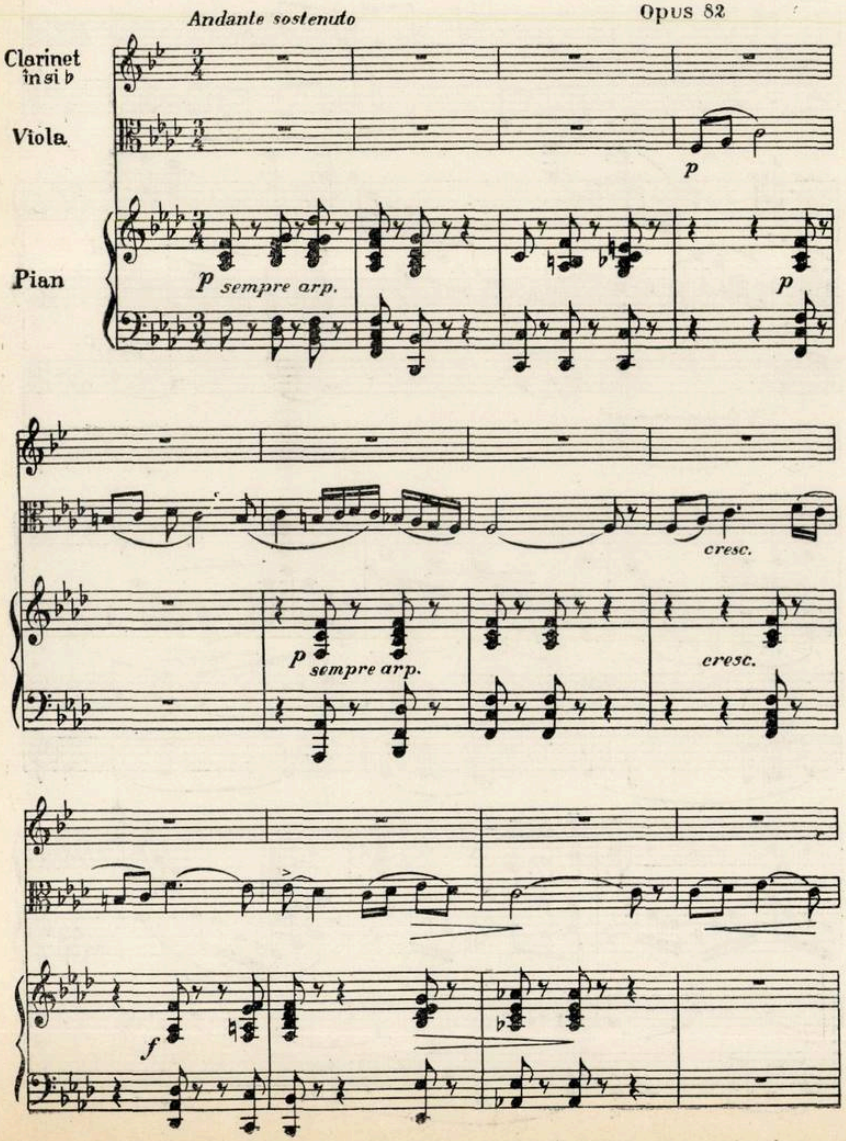
Otilia Michail Oteteleşanu (n. 1886) pianistă, cîntăreaţă (elevă a prof. Scharwenka, Spöry şi Lilly Lehmann), premiul I al Conservatorului din Bucureşti. Absolventă a Academiei de Arte Frumoase din Berlin şi Paris (prof. Börner, Skarbina, Bartonier, Grandhomme, Robert Fleury). Între 1904—1908 studiază în Germania. Face sculptură în fildeş, grafică, dar mai ales lucrări în email şi cloisonné. Obţine în 1906 medalia de aur la Expoziţia universală din Bucureşti şi în 1907 la Berlin, premiul II pentru coperta în email a poeziei „Clopotul" de Schiller. (Muzeul de Artă Decorativă din Berlin). Expune atît în ţară „Cercul Artistic" 1903, „Tinerimea artistică" 1909, cît şi în străinătate.

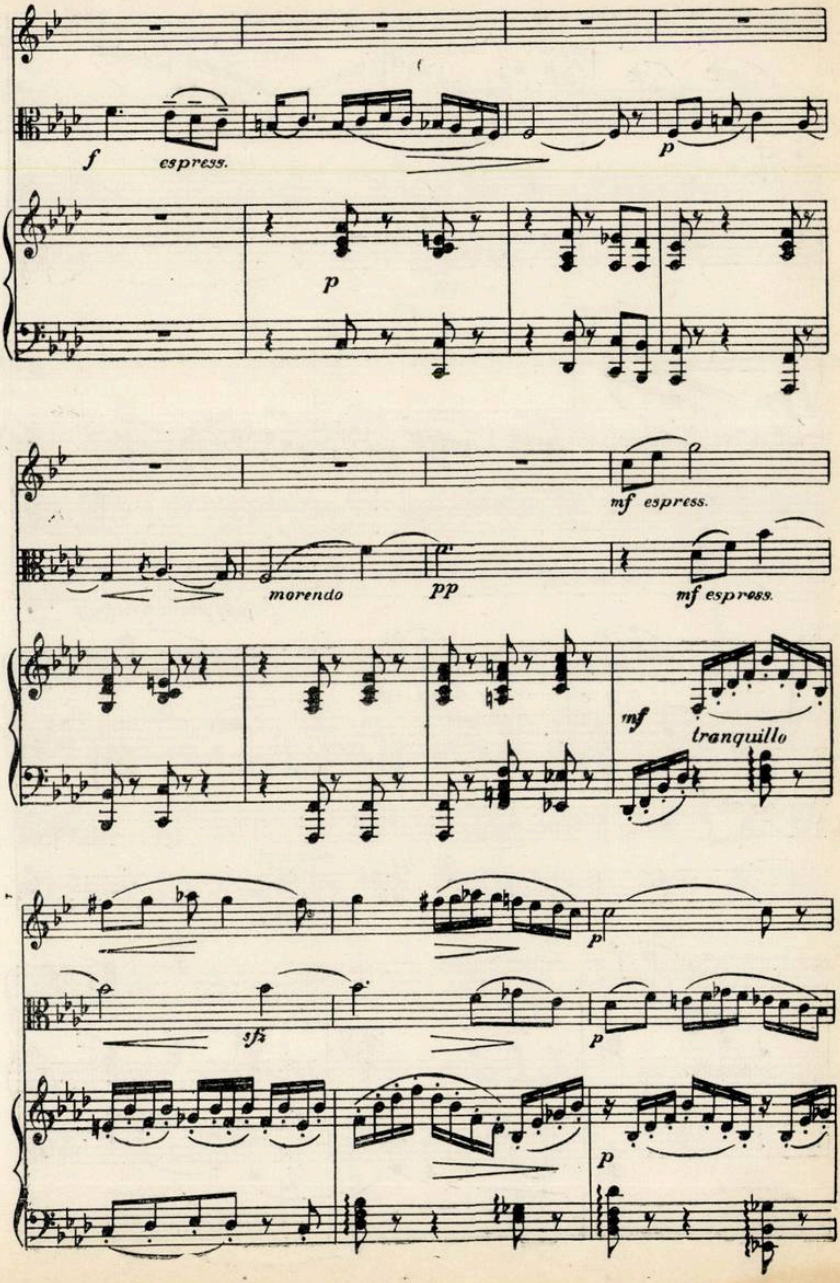
[2]) În 1896 în „Gazeta Bucovinei" (nr. 5) se face menţiune despre o romanţă intitulată Arde-n foc inima... a lui V. Vasilovschi ; la Secţia de Stampe a Bibliotecii Acad. R.P.R., cota III 6840, nr. 241, se află textul tipărit (Inst. Lith. Egelman, Mühlberg, Leipzig 20728, M 435) — Arde-n foc inima-n mine, „cîntec poporal" pentru voce şi piano de Hermann Kirchner. Acesta este textul pe care probabil l-a avut Max Bruch în mînă şi care a constituit punctul de plecare al trio-ului său pe motive româneşti.

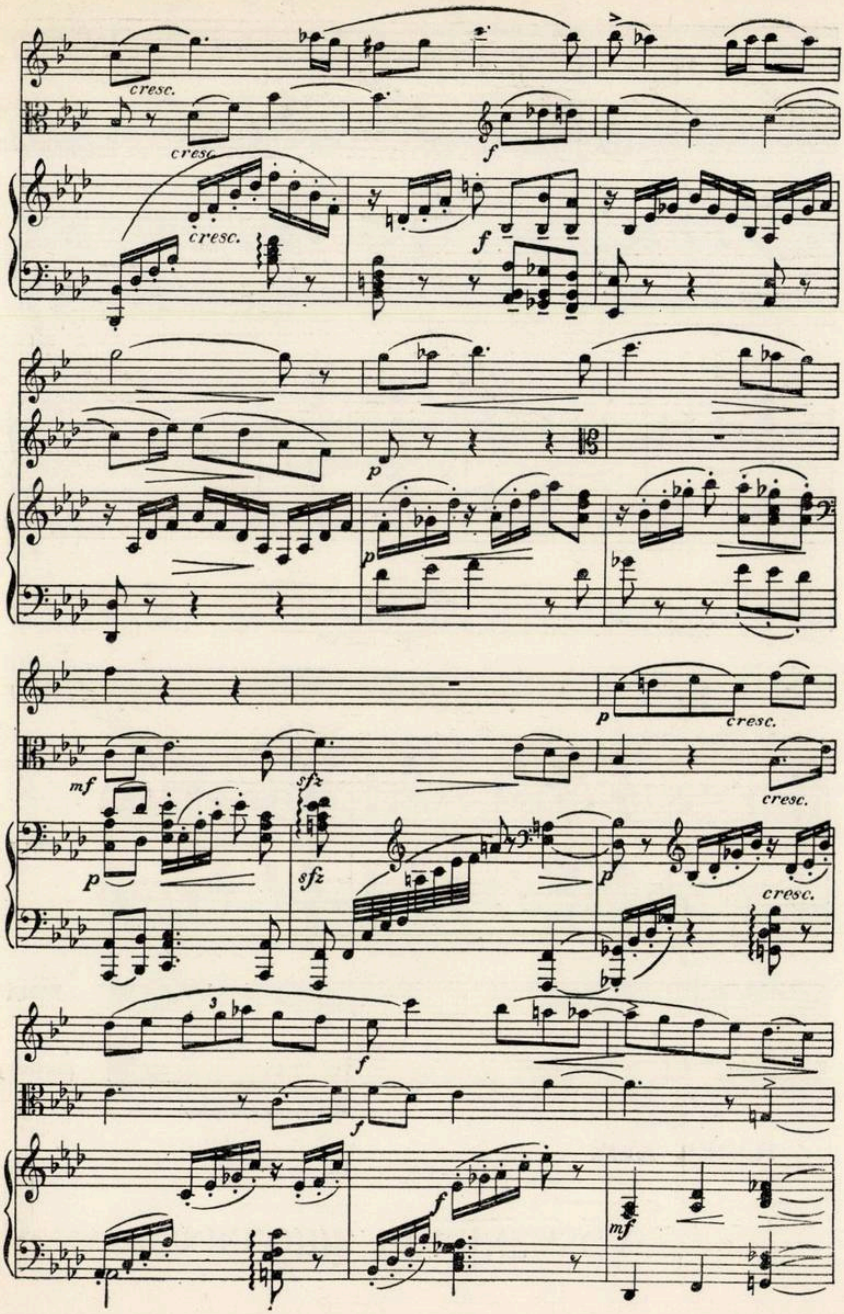
[3]) Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyclopädie der Musik, 1954, Basel, vol. I.

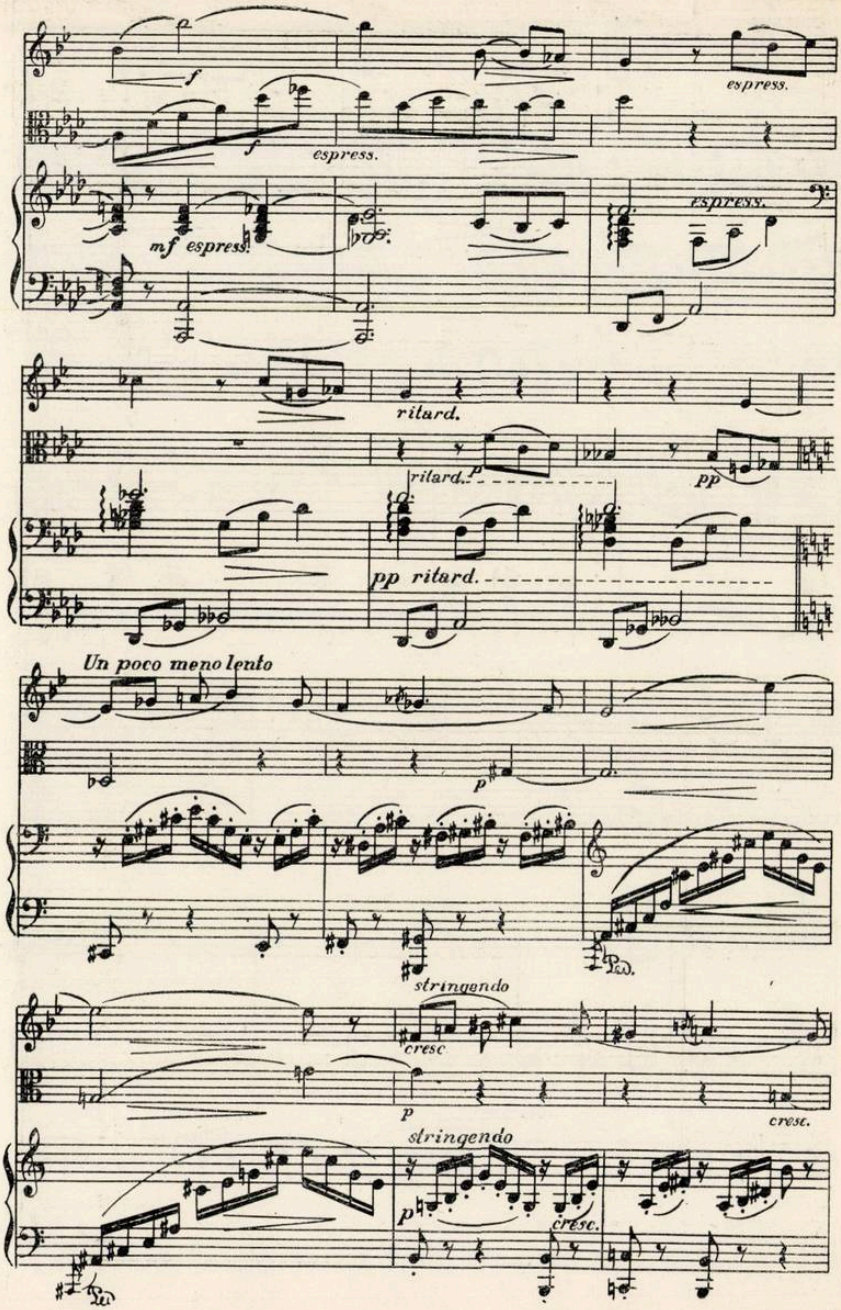
MELODIE ROMÎNEASCĂ

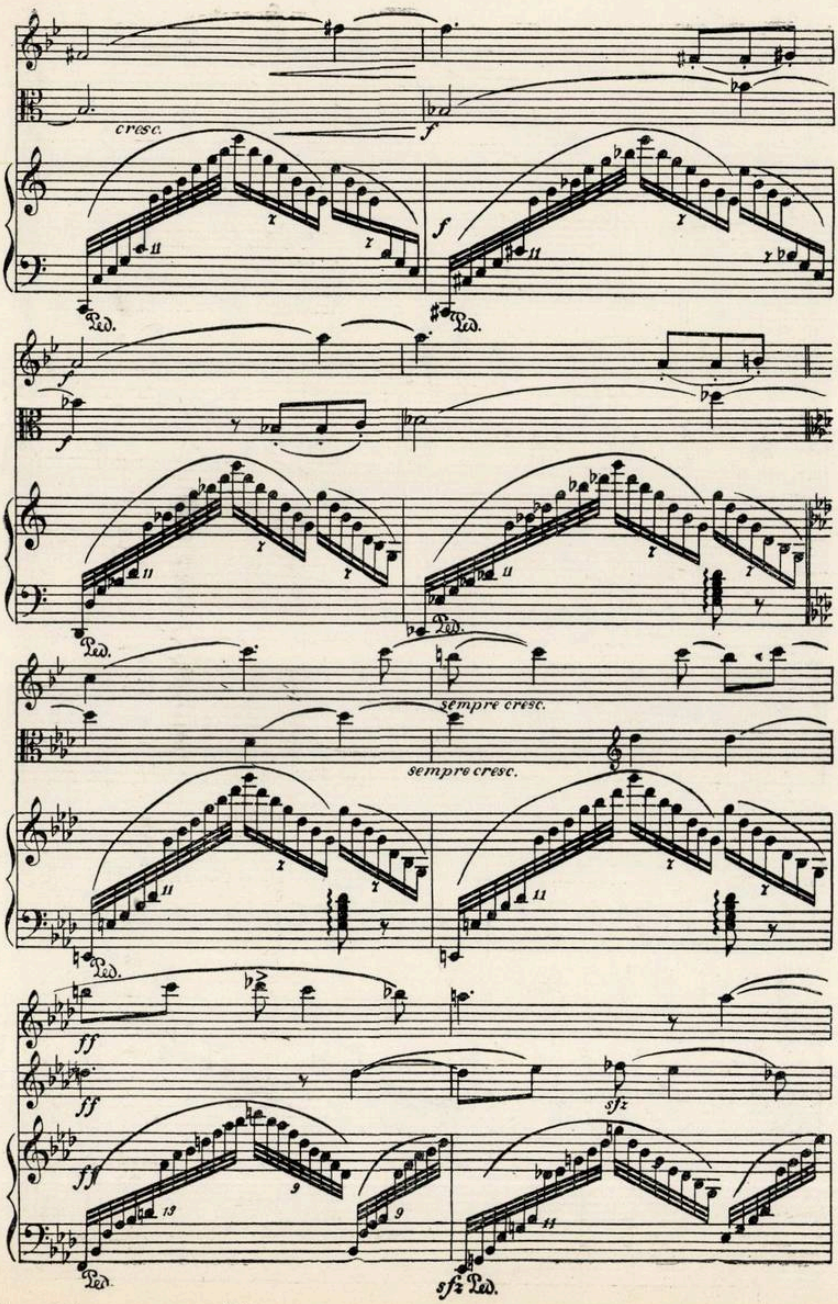
MAX BRUCH
Opus 82

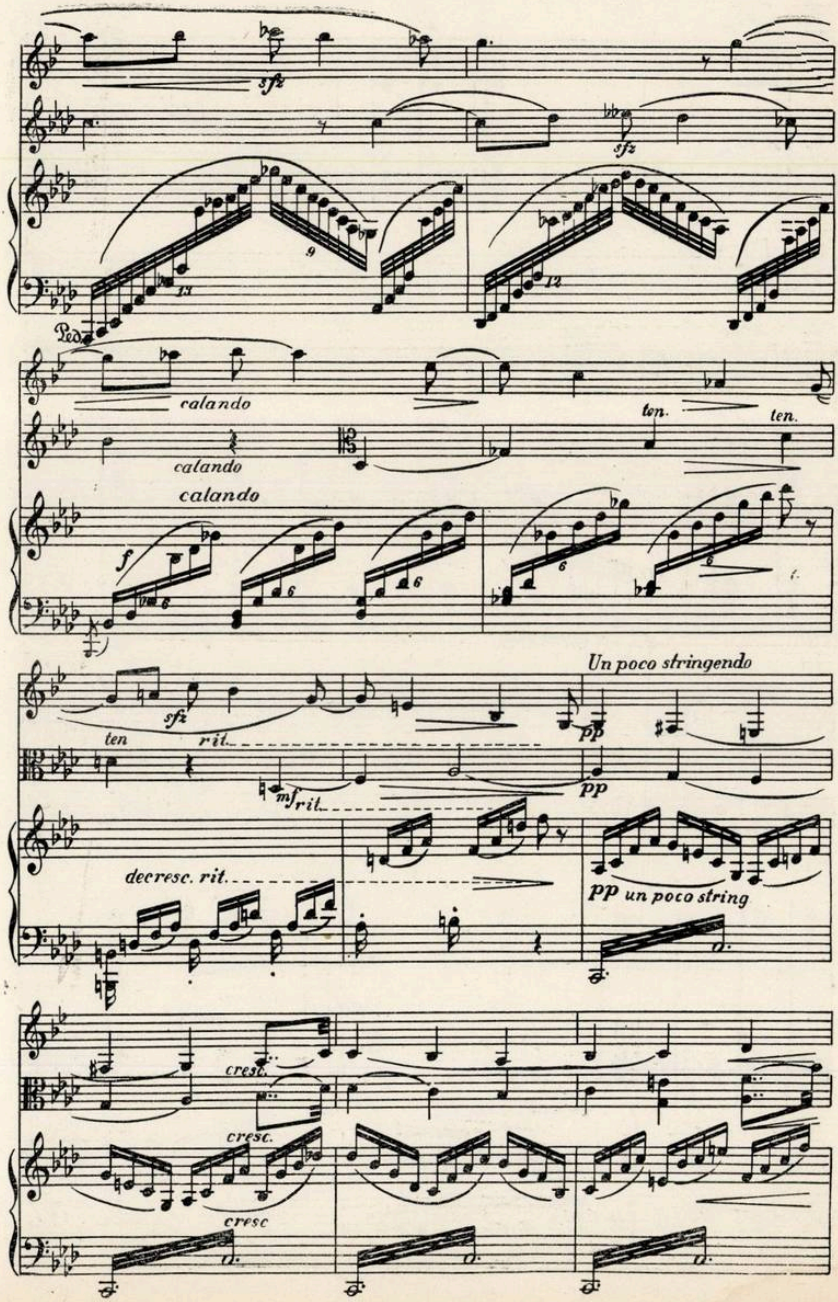


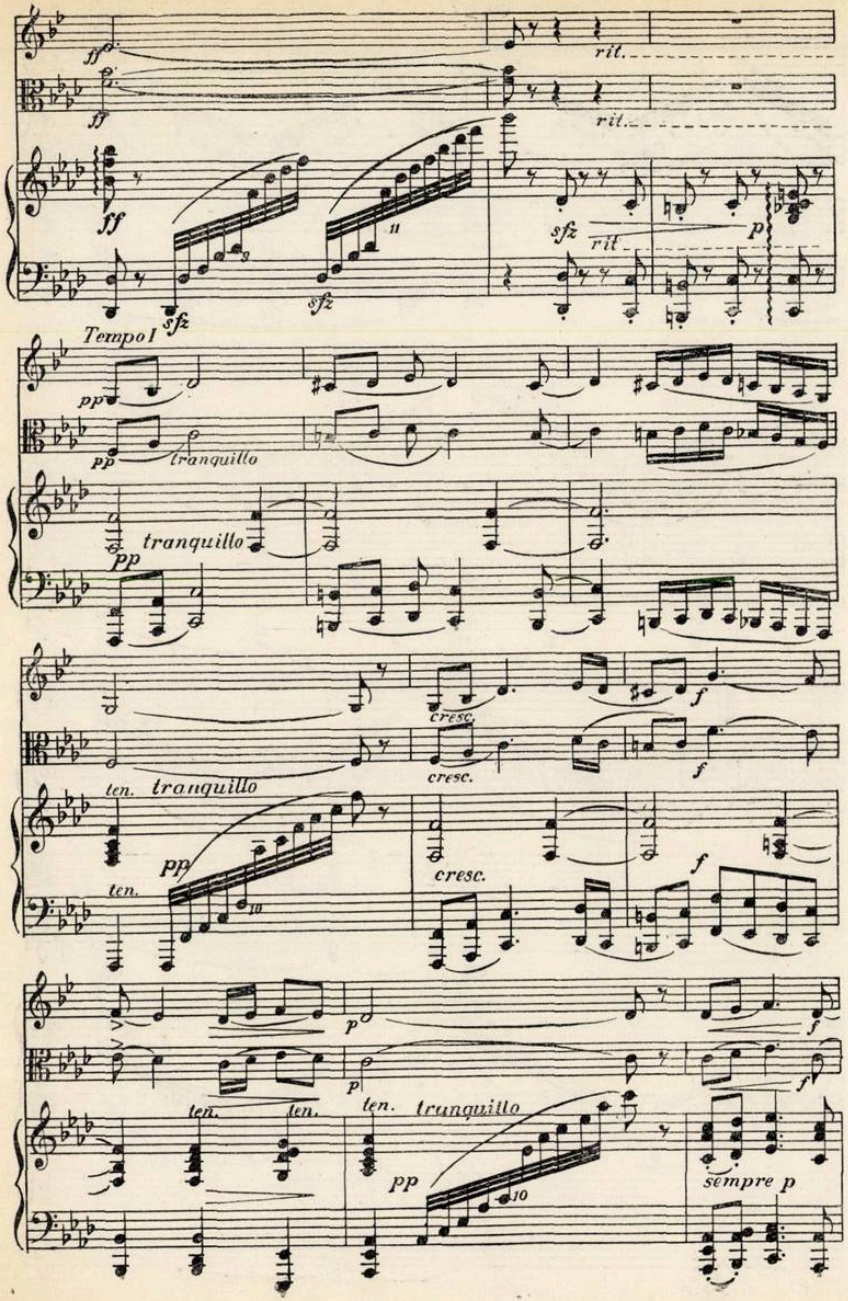

f
espress.
p
p
mf espress.
morendo
pp
mf espress.
mf
tranquillo
p
sfz
p
p

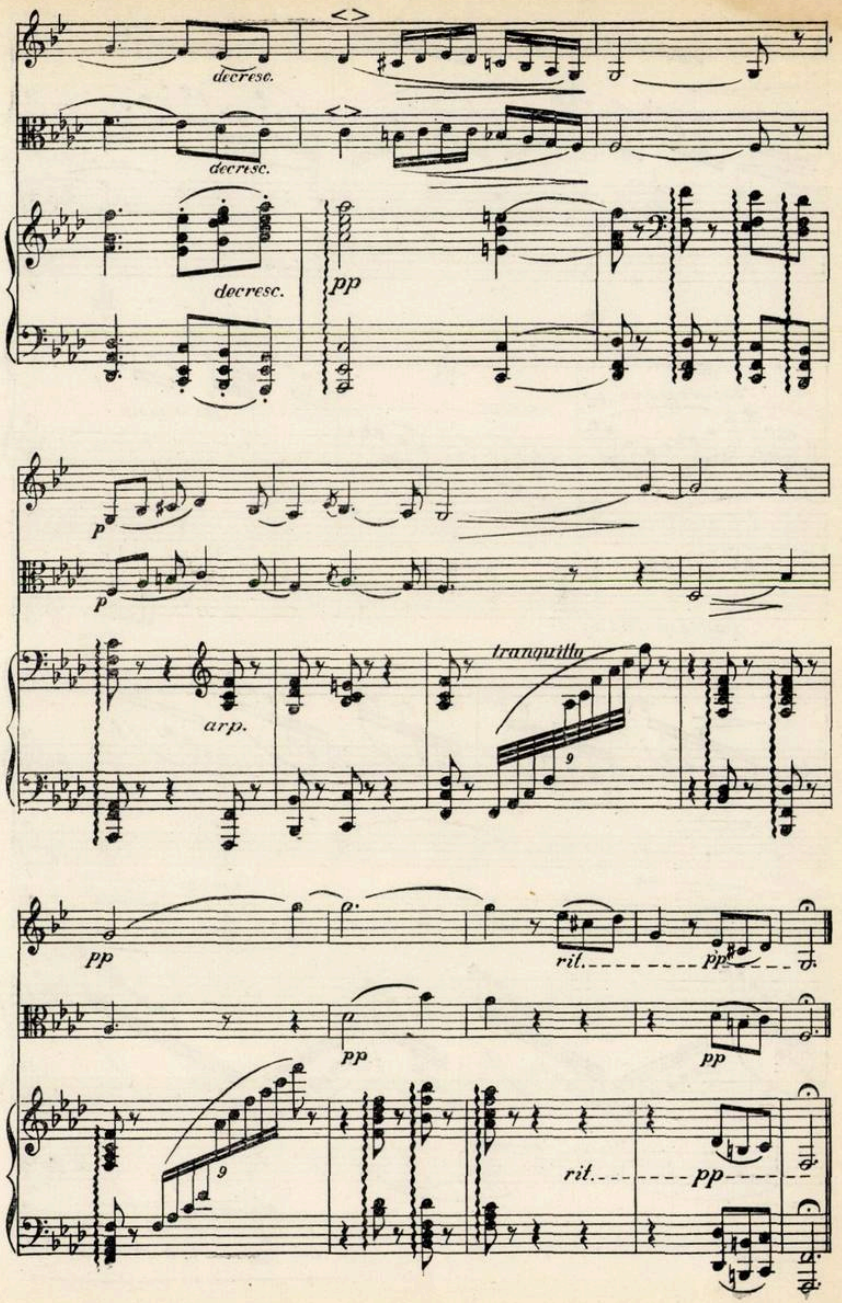

cresc.
cresc.
cresc.
f
f
p
p
p
cresc.
mf
sfz
cresc.
p
sfz
p
cresc.
f
f
f
mf


f
espress.
f
espress.
mf espress.
espress.
ritard.
ritard.
p
pp
pp ritard.
Un poco meno lento
p
stringendo
cresc
p
cresc.
stringendo
p
cresc.


cresc.
f
Ped.
sempre cresc.
ff
sfz
Ped.


sfz
sfz
Ped.
calando
calando
calando
ten.
ten.
f
Un poco stringendo
sfz
ten
rit.
mf
rit.
pp
pp
decresc. rit.
pp un poco string
cresc.
cresc.
cresc


ff
rit.
sfz
p
Tempo I
pp
tranquillo
cresc.
f
ten.
sempre p


decresc.
pp
p
arp.
tranquillo
ril.

Pentru îmbogățirea repertoriului nostru violonistic

de J.-V. PANDELESCU

Cei aproape 15 ani care au trecut de la Eliberare sînt marcați în domeniul muzicii, de realizări și cuceriri de seamă. Dintre acestea sînt de subliniat largile posibilități de manifestare de care dispun astăzi interpreții — prezenți pretutindeni, în sălile de concert.

Dacă aceste condiții extrem de favorabile, create în anii puterii populare, pe care soliștii concertiști sîntem siguri că le apreciază așa cum se cuvine, apar firești, este știut că despre ele nici pe departe nu putea fi vorba sub regimul burghezo-moșieresc de odinioară. A cînta cu Filarmonica ori a da un recital, la Ateneu, erau visuri pe care prea puțini soliști ajungeau să și le împlinească. Or, acum tinerii interpreți sînt promovați de pe băncile conservatorului și chiar ale școlilor de muzică, talentele sînt încurajate, ajutate, au posibilitatea de a se evidenția de timpuriu nu numai în țară dar și peste hotare. Șirul laureaților noștri la Festivalurile naționale și internaționale, de-a dreptul impresionant, crește an de an. Aceste succese mari și frumoase, desigur bine meritate, trebuie consolidate însă printr-o neobosită muncă artistică, printr-o dăruire generoasă, neprecupețită, pe tărîmul artei.

Unul din obiectivele majore pe care soliștii trebuie să-l aibă permanent în față, este repertoriul de concert. Este de remarcat, din capul locului, că Festivalurile Internaționale, cu exigențele lor specifice în ceea ce privește interpretarea obligatorie a anumitor lucrări, au contribuit la îmbogățirea repertoriului soliștilor participanți. Acest fapt s-a tradus ulterior prin prezentarea la concertele și recitalurile date în țară a mai tuturor acestor lucrări. Trebuie să spunem totuși că repertoriul soliștilor rămîne încă destul de incomplet. Sînt constatări valabile nu numai pentru tinerii soliști dar și pentru cei maturi, cu o activitate concertistică de mare anvergură, adesea internațională.

În cele ce urmează nu ne propunem să vorbim despre ceea ce cuprind programele, ci îndeosebi despre ce.... nu cuprind. Tema fiind deosebit de vastă, ne vom mărgini, deocamdată, la repertoriul violonistic — domeniu care sub raportul numărului și calității interpreților, apare la noi drept cel mai bine reprezentat.

Este de subliniat din capul locului că repertoriul violoniștilor noștri are goluri mari. Situația se prezintă întrucîtva bine cînd este vorba de Bach. Dar aici este de arătat că sonatele și partitele pentru vioară solo, despre care Enescu spunea că reprezintă pietrele de temelie ale cîntului la vioară, sînt abordate rareori și de prea puțini soliști.

Nu am putea enumera, desigur, aici, tot ce se cere studiat și apoi prezentat în concerte și recitaluri de către soliștii violoniști. Oricine urmărește viața de concert știe că nu se cîntă decît foarte puțin din cele mai reprezentative lucrări ale lui Haendel, Mozart și Beethoven ca și ale lui Brahms, Mendelssohn, Wieniawski, Dvorak, Chausson, Ravel etc. — pentru a nu cita decît pe aceștia.

In privința muzicii ruse și sovietice, atît de strălucit reprezentată prin concertele de Ceaikovski, Glazunov, Prokofiev, Șostakovici, Haciaturian, Kabalevski ș.a., nici aceasta nu este cîntată în măsura cuvenită. Concertul de Ceaikovski de pildă nu figurează decît în repertoriul lui Ion Voicu, Ștefan Ruha și Varujan Cozighian, cîtă vreme această capodoperă a literaturii violonistice universale s-ar cere cîntată de cît mai mulți interpreți ai noștri asigurîndu-li-se însă, bineînțeles de către instituțiile de resort, programarea. Celelalte concerte, cu excepția celui de Haciaturian, se aud destul de rar, în ciuda calității lor indiscutabile.

De asemenea, nu trebuie omiși în nici un caz preclasicii. Realitatea e că lipsesc din repertoriu concertele de Vivaldi de pildă, ca și sonatele discipolului său Veracini. Nu ascultăm niciodată, cel puțin „La Follia" de Corelli pentru a nu mai vorbi despre sonatele acestui mare preclasic, șef de școală, care a luminat departe, pe cei mai de seamă maeștri ai veacurilor XVIII și XIX. In linie direct descendentă, Paganini este dat uitării și rareori Leclair, al cărui rol în școala franceză de vioară nu poate fi neglijat, mai apare în vreun program — și atunci de obicei la cei vîrstnici.

Destul de rar apare și Tartini (a cărui contribuție la dezvoltarea violonisticii moderne este atît de importantă) și mai rar elevul său Nardini. Dacă totuși am mai ascultat în ultima vreme cunoscuta sonată „Trilul diavolului", de Tartini, aceasta se datorește faptului că ea a figurat printre piesele cerute la Festivalul Internațional „George Enescu".

Acest repertoriu inspirat în bună parte de programele maestrului George Enescu este minimal. *Oricine revendică titlul de solist este*

obligat să aprofundeze acest repertoriu printr-un studiu sistematic, să-l stăpînească cel puțin în parte, în vederea manifestărilor de concert.

Ajungem acum însă la marea lacună din repertoriul soliștilor. *Este vorba despre muzica românească.* In anii din urmă creația noastră a înregistrat succese de seamă. Compozitorii au realizat nu numai piese de muzică de cameră — sonate, rapsodii, fantezii concertante, suite precum și alte lucrări de proporții mai mici — dar și lucrări mari, concerte pentru vioară și orchestră. Mircea Basarab, Constantin Bobescu, Dumitru Bughici, Dumitru Capoianu, Paul Constantinescu, Matei Socor, Isidor Wexler ș.a. fiecare a dat la iveală în ultimii ani concerte pentru vioară și orchestră. (Recent Pascal Bentoiu și Alfred Mendelsohn au scris de asemenea cîte un concert de vioară și orchestră). Este adevărat, interpreți ca Ștefan Gheorghiu, Gaby Grubea, Gheorghe Hamza au depus în acest sens o nobilă strădanie, asimilîndu-și și popularizînd în țară unele din lucrările citate. Constantin Bobescu își cîntă propriul concert. Putem socoti totuși satisfăcătoare această situație? Desigur, nu, deoarece *violoniștii de frunte, care au activitate concertistică de răsunet nu numai în țară dar și peste hotare, nu dispun de o lucrare românească de asemenea proporții.*

Apreciind potențialul artistic reprezentativ de talie internațională, la care s-a ridicat Ion Voicu de pildă, trebuie să arătăm că a venit timpul ca să ne ofere și lucrări din creațiile compozitorilor noștri menționați. Bravura execuției și puternicul său simț artistic ne îndreptățesc cele mai optimiste așteptări.

Mihai Constantinescu și Ștefan Ruha, soliști care s-au manifestat de asemenea cu succes și peste hotare, nu cîntă din muzica românească decît piese mici și acelea ca suplimente. Dacă în turneele din străinătate ar introduce în programele pe care le prezintă și o piesă românească de greutate, acest lucru ar constitui, fără îndoială, o contribuție apreciabilă la cunoașterea creației compozitorilor noștri.

După cum noi așteptăm cu interes ca interpreții străini să prezinte lucrările compozitorilor din patria lor, publicul din străinătate dorește să cunoască și creația nouă românească. In toate convorbirile pe care le-am avut cu muzicienii străini acest lucru ne-a fost nu numai confirmat dar solicitat cu convingere, nu ca o simplă politețe. S-a făcut deseori observația că o muzică atît de bogată ca a noastră nu este decît prea puțin popularizată dincolo de granițele ei de către interpreții noștri. In schimb, un violonist ca Robert Soëtens găsește totdeauna loc în programele sale celor „Trei dansuri românești" de Filip Lazăr, pentru a da doar acest exemplu.

Mai toți soliștii afirmă că lucrările românești nu sînt tipărite. Nu credem că e o scuză. Pot fi citate multe compoziții pentru vioară, care au văzut la noi, lumina tiparului: Sonatele de Enescu, Suita de M. Jora, Sonata de S. Drăgoi, Bagatela de Scărlătescu, Poemul concertant și Burlesca de L.Feldman, Rapsodia de E. Elenescu, Jocuri oltenești de G. Enacovici, Suita românească de V. Filip, Sonata de S. Toduță, Sonatina de Max Eisikovits, Sonata de L. Comes. Mai sînt și altele. De altfel Uniunea Compozitorilor este dispusă oricînd să dea concurs soliștilor copiind materialul muzical de care au nevoie sub condiția, bineînțeles, a valorificării lui.

Ar fi de dorit, pe de altă parte, realizarea unei mai strînse colaborări între interpreți și compozitori, o permanentă legătură și consultare reciprocă, așa cum istoria muzicii ne oferă nenumărate exemple (Beethoven — Schupanzig; Brahms — Joachim, Chausson — Yssaye, Glazunov — Auer etc.).

Toate acestea ar fi de natură să dea un impuls nou, dintre cele mai favorabile, acțiunii de difuzare a creației compozitorilor. Soliștii noștri, oricare vor fi ei, trebuie să socotească această operă de popularizare a muzicii românești, drept o sarcină de mare cinste și o datorie patriotică înaltă.

„Vîltoarea" de Suchon în premieră clujană

Un eveniment important în viaţa muzicală a Clujului a fost premiera operei „Vîltoarea" (Krutniava) de compozitorul Eugen Suchon. Fiu al unui învăţător din Pezinok (Slovacia), născut în anul 1908, Suchon cunoaşte din copilărie muzica poporului său. Studiile muzicale începute la Bratislava sînt continuate la Praga, unde ca discipol al cunoscutului compozitor şi pedagog Vitezslav Novák, îşi desăvîrşeşte meşteşugul şi învaţă să aprofundeze în mod sistematic folclorul patriei sale. În formarea unui stil propriu compozitorul Suchon s-a folosit de exemplul lui Novák şi al lui Bartok. Influenţa exercitată de aceşti compozitori, uşor de observat în primele lucrări, dispare pe măsură ce intonaţia cîntului slovac, printr-o trainică asimilare, creează amprentele caracteristice stilului de maturitate al compozitorului. „Metamorfozele" pentru orchestră şi opera „Krutniava" sînt lucrările cele mai realizate în acest sens, mărturia acestui fapt fiind şi larga apreciere de care ele se bucură în rîndurile publicului cehoslovac şi din multe alte ţări.

Opera „Krutniava" se bazează pe un subiect extras dintr-o nuvelă a scriitorului slovac Milo Urban, pe care compozitorul cu ajutorul lui Ştefan Hoza, a transformat-o în libret de operă. Andrei Simon, fiul unui ţăran înstărit, omoară pe rivalul său mai norocos Janko Stelina, pentru a se putea căsători cu tînăra Katrena. Constrînsă de rudele sale, Katrena care nu-l poate uita uşor pe Janko, se căsătoreşte cu Andrei. Din această căsătorie nefericită se naşte un copil ale cărui trăsături amintesc, atît lui Andrei cît şi bătrînului Stelina, tatăl celui omorît, de trăsăturile lui Janko. Chinuit de conştiinţă, Andrei recunoaşte, în cele din urmă în faţa sătenilor, adunaţi la o petrecere, fapta sa criminală. Mesajul transmis de această operă devine foarte limpede atunci cînd Andrei arată cauza mai profundă a pornirilor sale criminale : „puşca o am din război... acolo am învăţat să ucid". Războiul nu distruge numai bunuri materiale ci viciază şi conştiinţa oamenilor, deprinzîndu-i cu fapte care îi situează în afara societăţii.

Lupta ce se dă în interiorul lui Andrei între remuşcare şi dorinţa arzătoare de a-şi făuri o fericire nemeritată, este foarte bine gradată în desfăşurarea spectacolului, iar punctul culminant care se situează în tabloul al V-lea (momentul în care Andrei se hotărăşte să-şi mărturisească crima) emoţionează profund pe spectator. La sfîrşitul operei, cînd dreptatea este restabilită, vîltoarea care cuprinsese pe toţi eroii dramei, încetează. Cu suprimarea nedreptăţii viaţa reintră în cursul său normal.

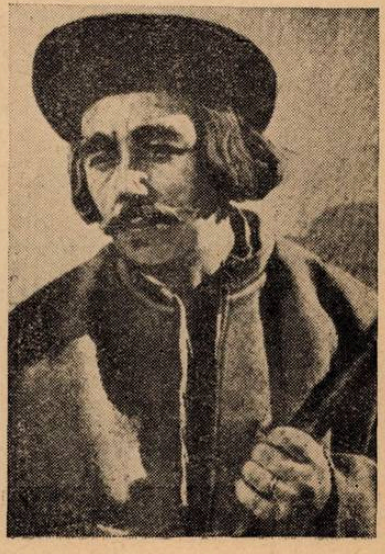
Interesant pentru concepţia lucrării este locul de frunte pe care-l ocupă masele în desfăşurarea acţiunii. În tabloul al III-lea — nunta — chinul lăuntric al lui Andrei capătă mai mult relief în contrast cu voioşia sănătoasă a poporului. Iar în tabloul V, la răsunetul unui cîntec de flăcăi şi fete care merg în sat la horă, Andrei are, prin contrast cu fericirea tinerilor bazată pe cinste, viziunea clară a vinei sale care îl înlătură din colectivitate. Tot aşa şi în ultimul tablou, el va mărturisi bătrînului Stelina adevărul, în faţa poporului, adunat la horă. Opoziţia violentă între conştiinţa muncită de remuşcări a criminalului ce se simte izolat şi viguroasa bucurie de viaţă a celor mulţi, care-şi cîştigă prin muncă dreptul la fericire, pare a fi stat la baza ideii operei.

Pentru a înţelege mai bine legătura strînsă care există între libret şi muzică, credem că este necesar să ne referim la unele principii care ne-au fost mărturisite de autor şi care stau la baza concepţiei sale dramaturgice. În primul rînd, autorul priveşte problema operei în strînsă legătură cu mesajul profund uman pe care orice creaţie artistică, strîns legată de actualitate, trebuie să-l transmită. Dar nici o cale nu este mai directă decît aceea a cunoaşterii şi apro-

Andrei (Vasile Şildan)

Eugen Suchon

Stelina (Traian Popescu)



pierii sufletești a compozitorului de viața poporului său, și de arta sa. Despre slovaci se spune că „prefac totul în cîntec" și tocmai de aceea situarea operei lui Suchon pe linia marilor tradiții ale operei naționale, inaugurată în Cehoslovacia de Smetana, a asigurat de la început operei un viu succes. Autorul ne-a povestit cum la reprezentațiile acestei opere la Bratislava vin grupări de țărani din toată Slovacia, dornici să audă opera care într-o mare măsură a devenit un bun al lor.

Pentru redarea cît mai fidelă a conținutului, opera are formele ei specifice de expresie atît din punct de vedere scenic cît și muzical. Eugen Suchon este convins că viitorul operei, care de cîteva decenii are rivali serioși în cinematograf și televiziune, constă tocmai în cultivarea resurselor proprii acestui gen și evitarea excesului de mijloace mecanice necorespunzătoare transmiterii directe a gestului și sunetului fără intervenția unor difuzoare, amplificatoare, pelicule de film etc. care nu și-ar avea locul aici. O piesă muzicală destinată scenei trebuie să utilizeze mijloacele de expresie strict necesare, încercările cu elemente străine acestui gen de spectacol nu fac decît să falsifice ideea de bază a compozitorului și să cadă într-un naturalism ieftin.

Pe plan sonor rezultatul imediat al acestui principiu este „plinătatea muzicii" care în nici un moment nu este dizolvată în fluidul inform al efectelor gratuite. În momente de dialog foarte precipitat, pentru a evita artificialul, muzica este lăsată la o parte făcînd astfel loc vorbirii simple.

Pentru a putea îmbogăți spectacolul de operă cu elementele necesare redării unui conținut nou, actual, sînt necesare cît mai multe cercetări care spre deosebire de experiențele pur formale, vor trebui să găsească, fără să depășească însă cadrul bine delimitat al stilului de operă, resurse pline de sugestii pentru dezvoltarea genului. Ele trebuie căutate în însăși tradiția de operă și nu în confuzia pretențioasă a unor genuri distincte prin mijloacele lor specifice de expresie.

Tot în legătură cu veridicitatea realizată exclusiv cu elemente proprii spectacolului muzical trebuie pus și procedeul prin care melodia, întotdeauna de structură modală, este dedusă din intonațiile și ritmul vorbirii curente, procedeu pe care Suchon îl împrumută de la înaintașul său Janacek. Spre deosebire de aceasta, compozitorul „Krutniavei" supune acest gen de cîntare unei construcții riguros muzicale. Fără a prejudicia analiza psihologică exprimată prin felul de a articula diferit cuvîntul, (deci și melodia în acest caz), corespunzător stării sufletești și situației personajului într-un moment dat, E. Suchon utilizează acele „Situationen-Motiv", care-i permit sudarea ansamblului într-un tot unitar. Spre deosebire de leit-motivul wagnerian, procedeul lui Suchon, prin subordonarea mai fidelă la tensiunea ce variază continuu a dramaturgiei (realizată muzical după cum am arătat mai sus prin melodia inspirată din intonația vorbirii) pare mai mobil, mai apt de a exprima o dramă cu subiect de actualitate, luat din viața de toate zilele. Față de Janacek, muzica lui Suchon se deosebește și printr-un dinamism mai pronunțat datorită unei utilizări mai frecvente a scriiturii polifonice. În ceea ce privește armonia putem spune că așa cum intonația vorbirii a determinat melodica, aceasta din urmă va determina elementul vertical, după un principiu asemănător cu cel utilizat de Bartók. Modalismul melodiei, astfel reflectat în armonie dă naștere la o atmosferă sonoră caracteristică. Astfel găsim deseori acorduri aparent disonante care nu se rezolvă. Ele însă dau impresia de destindere ca orice consonanță, deoarece sînt bazate mereu pe treptele caracteristice ale unui mod sau ale unei combinații de moduri, utilizate. Astfel culoarea armonică cîștigă în bogăție. Modurile utilizate sînt numeroase, pe lîngă cele clasice combinate în multe feluri, găsim și gama pentatonică, gama de tonuri și unele moduri create special de compozitor pentru o anumită situație — un exemplu ce persistă în mintea ascultătorului, pentru acest din urmă caz, este modul de 7 sunete (de sus în jos si, la, sol diez, fa becar, mi, re diez, do becar) pe care flautul își desfășoară cantilena, la începutul tabloului V. Un exemplu fericit pentru combinarea într-o formulă nouă a diferitelor moduri populare este corul tinerilor din același tablou.

Bogăția de mijloace de pe planul melodic și armonic își află un corespondent și în orchestrație, care este plină, bogată, dar fără exces de culoare. Utilizarea unor instrumente anume, — cum ar fi clarinetul, pentru acel Situationen-Motiv care apare chiar la deschiderea cortinei, în primul tablou, — pentru a caracteriza o situație sau un sentiment și care reapar de cîte ori există o analogie în desfășurarea acțiunii, subliniază mai pregnant desfășurarea în cadrul unității, cu alte cuvinte dialectica piesei. De asemenea, unele motive ritmice care revin după aceleași principii, subliniază și ele acest aspect.

*

În ceea ce privește execuția nu putem avea decît cuvinte de laudă pentru întregul colectiv. De la regia lui Ilie Balea (autorul remarcabilei traduceri românești a libretului) caracterizată prin fidelitate față de intențiile compozitorului și printr-o fină traducere pe plan scenic a unor particularități sugerate de muzică, pînă la realizarea sobră dar sugestivă a decorurilor și costumelor realizate de Valer Vasilescu, spectacolul s-a dovedit a fi unitar și echilibrat. Dorința lui Suchon de a crea o operă populară „care să aibă valoarea unei amintiri pentru poporul meu", cum ne-a mărturisit el, pare să fi fost în mare măsură realizată în spectacolul nostru de la Cluj.

Soliștii au dovedit o serioasă aprofundare a dificultăților pe care partitura le punea în fața lor și nu putem trece peste interpretarea plină de muzicalitate și în același timp profund dramatică a lui Stelina de către Traian Popescu, peste lirismul cald și vocea plăcută — atunci cînd sunetul e intonat just și cînd lipsește acel tremolo nedorit — al Elenei Vătafu (Katrena) sau peste momentele reușite de o încordată expresie dramatică ale lui Vasile Șildan (Andrei).

Corurile, nu lipsite de dificultăți, au fost remarcabil puse la punct de către Kurt Mild. Punctul cel mai realizat însă ni s-a părut orchestra, care sub bagheta lui Anatol Chisadji a interpretat cu acurateță și cu o eficientă participare, o partitură în care dificultăți de toate ordinele erau abundente. Dirijorul ne-a impresionat prin cunoașterea în amănunt a piesei, prin justețea tempilor impuși, și printr-o stăpînire a întregului aparat sonor care denotă o îndelungată experiență.

Atît pentru curajul de a pune în scenă o valoroasă operă contemporană care presupune depășirea unor nenumărate dificultăți, dar mai ales pentru rezultatele obținute, trebuie să felicităm din toată inima conducerea Operei din Cluj și să-i urăm noi succese pe linia îmbogățirii repertoriului său cu lucrări care să oglindească, la nivelul cel mai înalt, epoca pe care o trăim.

AUREL STROE

Filarmonica din Katowicze

Turneul unui ansamblu simfonic îmbracă mai totdeauna haina festivă a evenimentului artistic și cu atît mai mult atunci cînd în rîndurile publicului formația numără admiratori statornici. Cunoscută la noi din concertele susținute acum nouă ani sub conducerea regretatului artist de faimă mondială Gregor Fittelberg și a lui Witold Rovicki (și el unul din cei mai valoroși muzicieni polonezi), orchestra și-a dezvoltat în acest răstimp însușirile pe care le-am apreciat cu acel prilej.

Compartimentul coardelor se distinge imediat ca cel mai valoros în sonoritate plină și rotundă, în suplețe și preciziune, (interpretarea „Adagio-ului" pentru coarde de Samuel Barber și a celebrei „Arii" din Suita a III-a

de Bach au întărit această primă constatare). Ea nu face însă decît să sporească calităţile pe care orchestra le dobîndeşte prin contribuţia tuturor partidelor. În totalitatea lui, ansamblul are o muzicalitate evidentă şi creează acea impresie de echilibru şi conştiinciozitate profesională, datorită căreia ascultătorul capătă certitudinea că totul se va desfăşura de la un anumit nivel artistic în sus.

După moartea lui Fittelberg, direcţia artistică a orchestrei a fost preluată de Jan Krenz, care a devenit şi dirijorul ei permanent. Krenz, pe care l-am mai ascultat în această stagiune, face parte dintre acei şefi de orchestră la care se simte că interpretarea este produsul unei viziuni personale, clădită pe fundamentul solid al culturii şi multilateralităţii preocupărilor muzicale. De altfel, primul concert s-a deschis cu o compoziţie a sa : îi spunem astfel pentru că, deşi Krenz a ales din ciclul celor 153 de piese ale „Microcosmosului" lui Bartok, nouă, pe care le-a orchestrat, rezultatul depăşeşte limitele unei simple transcripţii. El a urmărit nu numai tălmăcirea, cu mijloace orchestrale, a expresivităţii specifice acestor miniaturi pentru pian, ci sudarea într-un tot unitar, într-o piesă simfonică cu caracter independent, în care logica strînsă a construcţiei este limpede (există chiar fire tematice sezisabile). În acelaşi prim concert în care execuţia versiunii orchestrale a „Microcosmosului" a stabilit acea certitudine despre care vorbeam mai sus, muzicienii polonezi au prezentat şi Simfonia a IV-a de Brahms.

Chiar dacă a existat o oarecare lipsă de cursivitate, de închegare a discursului muzical (— în prima parte a lucrării —) un anumit inedit în sublinierea detaliilor de expresie şi structură, ca şi intuirea spiritului brahmsian, au justificat marele succes obţinut.

Animată mai ales de temperamentul lui Jan Krenz, orchestra a realizat un „Don Juan" sclipitor, variat şi imaginativ, căruia contrastele sonore şi de expresie i-au dat o plasticitate cuceritoare. Mişcarea uşor grăbită şi în unele episoade ale poemului lui Richard Strauss, a dus, în execuţia „Preludiilor" de Liszt la unele decalaje şi în orice caz la o interpretare mai puţin armonioasă (nu ne-am explicat mai cu seamă viteza din „coda").

Am mai ascultat în primă audiţie o compoziţie poloneză, „Toccata", de Boleslaw Szabelski şi Simfonia a IX-a de Dmitri Sostakovici. Aceasta din urmă pare să se fi bucurat în întregime de cea mai autentică execuţie. Krenz a subliniat tocmai exuberanţa şi veselia caracteristice simfoniei, de la spirituala temă iniţială a primei părţi pînă la izbucnirea vîrtejului de voie bună care încheie lucrarea. Se poate vorbi despre o redare a sentimentului dominant al acestei compoziţii a lui Şostakovici care, în aşa numita sa „Trilogie a războiului" (Simfoniile a VII-a, a VIII-a şi a IX-a) ar deţine denumirea de simfonie „a victoriei".

La cererea publicului, orchestra poloneză a oferit cu generozitate numeroase suplimente (Mazurcă din opera „Halka" de Moniuszko, Dans din „Tricornul" de De Falla, „Marş ungar" din „Damnaţiunea lui Faust" de Berlioz etc.).

Pe pianistul Jan Ekier (care a însoţit orchestra în turneul din ţara noastră) îl cunoaştem din înregistări, chiar ca interpret al Concertului în mi minor de Chopin. Jan Ekier aduce în execuţia acestei atît de populare compoziţii poloneze, întreaga autoritate şi pregătire corespunzătoare îndelungii sale experienţe artistice. El concepe pe Chopin cu extremă severitate, temperînd elanurile romantice printr-o manieră sobră şi echilibrată de tălmăcire a textului muzical.

ADA BRUMARU

O revistă înaripată

„Pe aripile revistei" — ultimul spectacol prezentat pe scena teatrului satiric muzical „Constantin Tănase" marchează un moment important în evoluţia acestui gen. El aminteşte, prin bogăţia ideilor de reuşitul spectacol „Fără mănuşi", dar îl întrece pe acesta prin ţinuta generală, prin elanul şi tinereţea pe care le degajă.

Scenă de ansamblu din spectacolul „Pe aripile revistei"

În preajma celei de a 15-a aniversări a Eliberării ţării noastre, noua revistă se axează puternic pe realizări. Fără a uita să înfiereze tot ce trage înapoi, ea reliefează aspecte luminoase ale vieţii noi, pe cele ce duc înainte şi asigură progresul.

Prin această atitudine, „Pe aripile revistei" se situează pe un plan diferit faţă de spectacolele ce-l preced, dovedind o justă orientare a conducerii teatrului şi a colectivului de autori, care au înţeles că mlădiţele noului sînt destul de numeroase şi de puternice pentru a putea învinge, că ele trebuie deci subliniate cu toată forţa.

Pornind de la minunatele perspective deschise omului de cucerirea spaţiului interplanetar — aceasta constituie tema întregului material al spectacolului — noua revistă a teatrului Tănase se desfăşoară într-o înlănţuire logică. Ea părăseşte drumul episoadelor disparate, legate de un comperaj adesea tras de păr, pentru construirea unui edificiu unitar, cu o gradaţie şi o culminaţie firească. La aceasta se adaugă abundenţa scenelor de ansamblu — aproape la fiecare tablou — şi care contribuie la crearea atmosferei de tinereţe şi elan.

Scris cu multă grijă, textul — semnat de N. Stroe, Aurel Felea, şi Jack Fulga — marchează o cotitură. Limbajul ales, gluma subtilă şi savuroasă, absenţa vulgarităţilor dau spectacolului o ţinută literară demnă, pe care teatrul trebuie s-o urmărească şi în spectacolele viitoare.

Această ţinută literară demnă impune şi o interpretare adecvată ; grimasele, gesturile triviale întîlnite în revistele anterioare, nu mai există. Ele sînt înlocuite cu un joc scenic mai evoluat, mai fin, mai discret şi de aceea mai eficient.

Cele două apariţii principale ale lui N. Stroe „Scurt, precis şi răspicat" şi „Cine răspunde" ni-l arată pe popularul actor şi de astă dată în contact strîns cu actualitatea. Tot atît de abil mînuitor al condeiului ca şi al verbului — căci este autorul şi interpretul cupletelor sale —, Stroe abordează în „Pe aripile revistei" o manieră scenică de altă factură decît cea cu care ne-a obişnuit. Este mai sobru, mai reţinut, dar la fel de plin de haz şi de... conţinut.

Zizi Şerban în „A sosit revista" ne dezvăluie o nouă latură a talentului său, imitaţia, iar Elena Burmaz în „Spălătoresele" batjocoreşte cu mult tîlc anumite racile existente încă. Plăcută este şi apariţia lui Antonescu Cărăbuş, puţin, dar bine distribuit.

Creaţiile lui Horia Căciulescu în cîteva scenete şi Didi Ionescu (în amuzantul şi educativul cuplet „Şcolăriţa") se relevă prin jocul suplu şi degajat.

Un aport deosebit îl aduce cunoscutul cuplu comic Radu Zaharescu—Horia Şerbănescu în scenele „De cînd e lumea e mai bine în doi" şi „O iubesc" — o bună satiră la adresa exagerărilor din moda feminină.

Coregrafia (S. Siomin şi N. Sever) are un rol important în economia spectacolului, căci aproape fiecare scenă se combină sau se încheie cu un moment de dans. Baletul clasic, dansul modern şi stepul, dar mai ales jocul popular, într-un amplu şi admirabil tablou intitulat „Solii jocurilor romîneşti", contribuie la menţinerea unui ritm viu — calitate de bază a noii reviste.

Am sugera scoaterea şi înlocuirea „Insulei comorilor", număr coregrafic care nu-şi atinge scopul, rămînînd doar o caricatură nefericită a temei propuse — exploatarea colonială.

Moment coregrafic

Corpul de ansamblu, folosit de obicei pentru o figuraţie oarecare, este de astă dată utilizat cu pricepere. Prezenţa sa activă accentuează nota de tinereţe, de voioşie, de nestăvilit elan al spectacolului.

Partea muzicală — H. Mălineanu, N. Patrichi şi P. Romea — „...nu zboară" la aceleaşi înălţimi cu celelalte componente ale spectacolului.

Şlagărul revistei este melodia lui H. Mălineanu „Cine-mi eşti" cîntată cu nerv de doi tineri cîntăreţi — Anatol Bogdan şi Dan Georgescu. Reuşită este şi melodia lui N. Patrichi „Semnalul dragostei", pe care interpretul — Mihai Kingsburg — o cîntă cu multă dăruire dar nu şi destul temperament. Subliniem existenţa a două melodii ce folosesc intonaţiile cîntecelor de masă — „Cîntecele noastre cuceresc pămîntul" — finalul actului I şi „Tinere, tu eşti nădejdea ţării" — deschiderea actului II, create de Mălineanu, antrenante şi mobilizatoare.

În rest, muzica este puţin interesantă. Melodiile „Vreau să fiu frumoasă pentru tine", „Cîntă-mi dragostea chitară", „Cel mai albastru cer din lume", „Ce pot să fac" — nu se impun atenţiei publicului, nu rămîn în urechile lui, nu-l însoţesc. La aceasta contribuie desigur şi lipsa de variaţie a interpreţilor. Dintre soliştii de prestigiu ai estradei — ocupaţi în concertul „Bucureşti 500 melodii" — nu apar în programul revistei decît Gaby Pascu şi Lavinia Slăveanu.

Un cuvînt bun pentru direcţia de scenă — N. Stroe în colaborare cu N. Frunzetti —, decoruri — N. Lebas — încîntătoare prin noutate şi costume — Mia Steriade — cu un colorit frumos asamblat.

„Pe aripile revistei" este un incontestabil succes al Teatrului satiric muzical „C. Tănase". Acest succes impune colectivului viitoare realizări cu rezultate şi mai valoroase, la nivelul epocii socialismului.

ANA FROST

Orga electronică şi posibilităţile ei

Concertele date la orga electronică de Ota Cermak în luna mai a.c. în sala Dalles şi în marea sală a Sporturilor („Floreasca") au atras prin noutatea instrumentului şi caracterul programului (muzică uşoară şi jazz) un public foarte numeros. Orga electronică nu este o invenţie recentă. În U.R.S.S. şi în S.U.A. au fost realizate cu succes asemenea aparate electronice. În alte ţări ca Anglia etc. au fost prezentate orgi electronice încă din 1935. Sunetele produse de aceste aparate ţin de domeniul electro-acusticii. Este vorba anume de acele sunete la originea cărora se află mişcările vibratorii ale electronilor într-un cîmp electromagnetic. Aceste vibraţii electronice generate de organist prin mijlocirea claviaturii manuale şi a pedalierului etc., produc cele mai diverse sunete muzicale şi uneori zgomote, care sînt amplificate apoi cu mijloacele specifice radioului. Astfel stînd lucrurile, orga electronică nu mai poate fi privită ca un instrument muzical şi mai puţin ca o orgă propriu-zisă, întrucît ea nu mai comportă tuburi sonore. Este un simplu aparat electric producător de sunete „sintetice". Simplu, este un mod de a vorbi, întrucît orga electronică la care cîntă Cermak are nu mai puţin de 96 generatoare electrice, nenumărate cabluri de legătură etc. etc. Aparatul este totuşi relativ uşor transportabil. El nu ocupă mai mult loc decît un armonium obişnuit. În Cehoslovacia a fost făurit de priceputul tehnician Oldojih Zaharja de la studio-ul de filme din Praga, după care Ota Cermak a întreprins cu el nenumărate turnee în patria sa şi în Uniunea Sovietică. Aparatul a fost expus şi la Expoziţia internaţională din 1958 de la Bruxelles.

În concertele pe care le-a dat la noi, Ota Cermak a prezentat cîntece cehoslovace, romîneşti şi ale altor popoare, muzică de dans şi în general muzică de estradă, în aranjamente personale.

Posibilităţile de exprimare la orga electronică sînt mari. Pot fi realizate timbrele proprii instrumentelor de coarde şi de suflat: unele mai bine (violoncelul, fagotul, trompeta) altele în chip aproximativ (de exemplu vioara, oboiul). Sunetul specific viorii, de pildă, nu a avut toată claritatea cerută. Este interesant că registrele, care sînt întocmai ca cele de la orgă, au gradaţii de intensitate eşalonate pe o scară largă (de la 1 pînă la 10). În faza maximă intensitatea sonoră poate acoperi un spaţiu de audiţie pentru 50.000 persoane. Acest lucru face ca orga electronică să poată fi auzită chiar în arene, stadioane etc.

Să menţionăm de asemenea uriaşul număr al posibilităţilor de combinare a sunetelor (2.500.000) — de unde capacitatea executantului de a reda şi anumite zgomote ca de exemplu cele pe care le fac ploaia, vîntul, tunetul, etc. Un exemplu elocvent ne-a fost oferit cu „Pastorală din munţii Tatra" — al cărei caracter descriptiv a fost izbutit realizat.

Trebuie să arătăm însă că deşi orga electronică se pretează foarte bine la redarea muzicii cu caracter ritmic, sunetele scurte, staccato, cînd au fost date la mare intensitate au apărut nemuzicale, zgomotoase. Dimpotrivă, sunetele prelungi care pot fi vibrate la diverse amplitudini, au un caracter armonios, foarte plăcut, o sonoritate vecină cu a vibrafonului. De altfel această sonoritate cu caracter reverberant este dominantă — ea însoţind toate sunetele şi dînd acea notă specifică orgii electronice.

Momentul de reală artă a fost atins de Ota Cermak cu „Humoreska" de Dvorak: execuţie extrem de îngrijită, deosebit de expresivă, multă sensibilitate pusă în slujba redării conţinutului profund liric al acestei cunoscute piese de concert.

Mai puţin izbutite au apărut bucăţile de muzică uşoară de I. Vasilescu, H. Mălineanu precum şi „Hora staccato" de G. Dinicu, care cereau fără îndoială mai multă şlefuire.

Orga electronică susceptibilă de a fi încă perfecţionată, în sensul eliminării unora din deficienţele semnalate mai sus, este menită să joace un rol de seamă în concertele ce se adresează unui public larg de ascultători.

J.-V. P.

Ansamblul de copii al Casei Prieteniei Romîno-Sovietice

La 17 mai a.c. a avut loc primul spectacol al corului, orchestrei şi baletului de copii al Casei Prieteniei Romîno-Sovietice. Alcătuit din peste 300 copii, acest nou colectiv artistic de amatori (care se bucură şi de preţiosul ajutor al Secţiei de Învăţămînt a Sfatului Popular a Capitalei) a prezentat un spectacol compus din creaţii romîneşti şi sovietice. Ansamblul are menirea să crească tinerele vlăstare în spiritul celui mai cald patriotism, al internaţionalismului socialist.

Corul, depăşind 200 copii, cîntă la unison sau pe 2—3 voci, cu o sonoritate bogată şi clară şi o remarcabilă omogenitate, vădind o grijă deosebită pentru dicţiune şi accentele ritmice ale pieselor. Programul s-a deschis cu „Cîntec pionieresc" de Corneliu Mereş executat cu entuziasm şi vioiciune. Corurile „Primăvara" de Ioan Chirescu, „Asta-i mîţa zisă Miţa" de Ion Croitoru şi „Brîul amestecat" de Pretorian Vlaiculescu, puse la punct, au dovedit posibilităţile interpretative ale noului ansamblu de copii (frază, nuanţă, dinamism) şi s-au bucurat de o călduroasă primire din partea publicului. Din repertoriul sovietic s-au executat cu deosebit succes, cîntecele populare „Drumeţii veseli" de Starokadomski, „Cîntec de pace" de Listov, „Cîntec despre Sciors" de Blanter etc. Au produs impresie sinceritatea cîntului şi strădania pionierilor cîntăreţi de a reda, în limba rusă, conţinutul atît de variat al cîntecelor.

Dirijorul Marin Pîslaru a condus cu autoritate şi putere de sugestie. Credem totuşi că trebuie să-şi tempereze abuzul de fortissimo, exagerarea accentelor ritmice şi a tempilor prea vii, care se fac simţite uneori, în detrimentul melodiei şi al deplinei legături dintre muzică şi textul literar.

Orchestra copiilor Casei Prieteniei Romîno-Sovietice (dirijor Alexandru Pleşca), compusă din viori, mandoline, chitare, balalaici, acordeoane etc. a executat printre altele, „Dans rus", „Banul Mărăcine", „Vals" (de Kabalevski), „Haţegana", „Hopak" (de Musorgski), în aranjamente foarte simple. S-au remarcat grupa acordeoanelor (Cojocaru Ştefănel, Stancu Nicolae, Niculescu Constantin) şi, într-o mai mică măsură, grupa mandolinelor. Sîntem, însă, de părere că debutul orchestrei a fost prematur, vădind un aranjament încă nesudat. Credem, de asemenea, că introducerea pianului în această formaţie instrumentală ar ajuta mult la închegarea sonorităţii şi a armoniei.

Programul s-a încheiat cu *dansuri romîne, ruse şi clasice.* (conducerea coregrafică : Lucia Popescu şi Milca Marinescu), executate de copii talentaţi, dintre care mulţi posedă un real simţ al ritmului şi suficientă eleganţă în mişcări.

Publicul a aplaudat cu dărnicie primul spectacol al Ansamblului de copii al Casei Prieteniei Romîno-Sovietice, formaţie care promite să poarte cu succes mesajul tinereţii, păcii şi prieteniei.

AL. COLFESCU

CALENDAR

1 iunie

Se împlinesc 155 de ani de la naşterea (1804) lui Mihail Ivanovici Glinka (mort la 15 februarie 1857).

Părintele muzicii clasice ruse, M. I. Glinka, rămîne un nume scump nu numai pentru poporul său căruia i-a dăruit valoroase creaţii artistice, deschizînd glorioasa pagină a muzicii ruse în istoria muzicii universale; el rămîne un nume scump pentru toate popoarele iar creaţia sa un exemplu viu, pentru muzica realistă din lumea întreagă.

3 iunie

Se împlinesc 60 de ani de la moartea lui Johann Strauss (născut la 25 octombrie 1825). Fiul unui cunoscut compozitor al timpului (1804—1849), el continuă creaţia tatălui său mai ales în domeniul muzicii de dans. In acest gen a scris aproape 500 de lucrări. Talentul său se împlineşte însă mai ales în celebrele valsuri care l-au încoronat pe autorul lor ca „Rege al valsului".

J. Strauss rămîne şi un strălucit nume al operetei vieneze. „Liliacul", „Noapte la Veneţia", „Voevodul ţiganilor" sînt nemuritoarele creaţii ale genului, ale şcolii vieneze de operetă, ale lui J. Strauss.

De un deosebit renume şi mare popularitate s-a bucurat Johann Strauss şi ca dirijor. In această calitate a fost invitat şi în Rusia unde a dirijat concerte simfonice.

6 iunie

Se împlinesc 160 de ani de la naşterea (1799) lui Alexandr Sergheevici Puşkin (mort la 10 februarie 1836).

Creaţia marelui scriitor rus a fost un izvor nesecat de inspiraţie pentru multe generaţii de compozitori pînă în zilele noastre. Lirica sa, drama, povestea, tragedia şi-au găsit întruchiparea în diferitele genuri muzicale ca operă, balet, romanţă.

Multe dintre capodoperele muzicii clasice ruse şi sovietice au la bază subiectul puşkinian. Astfel sînt: „Ruslan şi Ludmila", (Glinka), „Rusalka" şi „Oaspetele de piatră" (Dargomîjski), „Boris Godunov" (Musorgski), „Mozart şi Salieri", „Povestea despre ţarul Saltan", „Cocoşul de aur" (Rimski Korsakov), „Evghenii Oneghin", „Mazeppa", „Dama de pică" (Ceaikovski), „Dubrovski" (Napravnik), „Aleko", „Cavalerul zgîrcit" (Rahmaninov) ; baletele lui Asafiev „Prizonierul caucazian" şi „Fîntîna din Bakcisarai", baletul lui (Glier) „Călăreţul de aramă"; romanţele lui Glinka, Dargomîjski, Rimski Korsakov, Borodin, Cui, Rubinstein, Glazunov, Metner.

10 iunie

Se împlinesc 25 de ani de la moartea lui Frederic Delius compozitor de origine englez, născut la Bradford la 29 ianuarie 1862. Muzician autodidact, Delius îşi completează studiile în decurs de un an la conservatorul din Leipzig unde îl are ca profesor pe Reinecke. Tinereţea şi-o petrece în Florida (America de Nord), iar o mare parte a vieţii în Franţa.

Bogata sa creaţie cuprinde cinci opere (dintre care cea mai renumită e „Romeo şi Julietta săteni" după nuvela scriitorului elveţian Gottfr. Keller), lucrări orchestrale, corale, cîteva concerte instrumentale şi cîntece. Imaginile patriei l-au inspirat pe compozitor în cele două lucrări „Peste munţi", fantezie pentru orchestră (1893) şi „Cîntecul munţilor înalţi" poem fără cuvinte pentru cor şi orchestră. Impresiile din America apar în lucrări ca: „Koanga" operă scrisă pe un subiect din viaţa negrilor Americii de nord, sau poemul vocal simfonic „Pe valurile mării" pe text de Walt Whitman, şi un poem simfonic scris după poetul A. Longfellow. Tabloul Parisului nocturn apare într-un alt poem simfonic intitulat „Cîntecul marelui oraş" (1900).

14 iunie

Se împlinesc 365 de ani de la ziua morţii (1594) marelui compozitor neederlandez Orlando Lasso (născut în 1532).

Unul dintre cei mai mari reprezentanţi ai şcolii franco-flamande, O. Lasso este şi unul dintre nemuritorii maeştri ai artei muzicale a timpurilor. Denumit de către unii istorici „Michel Angelo al muzicii", Lasso a rămas în istorie ca o mare forţă artistică. El a sintetizat realizările epocii, desăvîrşind marea măiestrie a flamanzilor. Prin călătoriile sale a cunoscut şi şi-a însuşit cultura muzicală a Franţei, Italiei, Angliei şi Germaniei, care a fecundat o prodigioasă creaţie muzicală. Cele peste două mii de lucrări ale sale cuprind muzică religioasă: messe, motete, psalmi, imnuri şi muzică laică; madrigale, chansonuri, lieduri, apropiate de stilul artei populare, cuprinzînd imagini realiste pline de umor, de viaţă. Astfel sînt binecunoscutele piese corale ca „La Piaţă", „Bărbatul bătrîn şi gelos şi nevasta tînără", „Ecoul" ş.a.

20 iunie

Se împlinesc 140 de ani de la naşterea lui Jacques Offenbach (1819), strălucit reprezentant al operetei franceze (mort la 4 octombrie 1880).

Cele mai iubite operete ale lui Offenbach sînt: „Frumoasa Elena", „Barbă albastră", „Viaţa pariziană", „Pericola". Acestea cuceresc prin umorul, eleganţa şi verva lor, uneori printr-un lirism sincer, cald. Valoarea istorică a operetelor lui Offenbach este însă subliniată de caracterul ascuţit al satirei politice, sociale care atacă nemilos „societatea înaltă" a timpului, demascîndu-i întreaga putreziciune morală, făţărnicia, interesele meschine.

Offenbach a scris peste o sută de lucrări dramatico-muzicale; printre ele se distinge opera lirică „Povestirile lui Hoffman".

B. R.

Cuprinsul

O îndatorire patriotică de seamă : răspîndirea muzicii în masele largi ale oamenilor muncii *(pag. 1)*

TRIBUNA NOASTRĂ

Vasile Tomescu

Originalitatea națională în muzică în lumina realismului socialist *(pag. 13)*

Aurel Stroe — Adrian Rațiu

Modurile împrospătează melodia *(pag. 20)*

Ștefan Niculescu

Importanța ritmului în structura melodiei și în stabilirea unei tipologii a creației muzicale românești *(pag. 23)*

Liviu Rusu

Melodia în preocupările noastre didactice *(pag. 27)*

Sărbătorirea compozitorului I. D. Chirescu *(pag. 28)*

Ion Dumitrescu

Ion Chirescu, artist al poporului său *(pag. 29)*

Noi creații dedicate zilei Eliberării *(pag. 34)*

VĂ PREZENTĂM ÎNFĂPTUIRI DIN ANII DE DUPĂ ELIBERARE

Edgar Elian

Muzica la Radio în trecut și azi *(pag. 35)*

DIN ISTORIA MUZICII NOASTRE

Barbu Brezianu

„Melodie românească" de Max Bruch *(pag. 40)*

PE TEME DE VIAȚĂ MUZICALĂ

J.-V. Pandelescu

Pentru îmbogățirea repertoriului nostru violonistic *(pag. 41)*

CONCERTE SPECTACOLE

„Vîltoarea" de Suchon în premieră clujană — *Aurel Stroe* — (pag. 43) ; Filarmonica din Katowicze — *Ada Brumaru* — (pag. 44) ; O revistă înaripată — *Ana Frost* — (pag. 45) ; Orga electronică și posibilitățile ei — *J.-V. P.* — (pag. 46) ; Ansamblul de copii al Casei Prieteniei Româno-Sovietice — *Al. Colfescu* — (pag. 47).

Calendar — *B. R.* — (pag. 47).

CITIȚI REVISTA

MUZICA

a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și a Ministerului Învățămîntului și Culturii
Editată de Editura Muzicală

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și restul țării, note de peste hotare, recenzii, cele mai noi piese de muzică ușoară etc.

De vînzare la toate librăriile din țară. Abonamentele cu numerar se fac la principalele librării din țară. Pentru abonamente, instituțiile vor vira sumele în contul respectiv al regionalelor C.L.D.C. (pentru regiunea București cont 039134 sucursala reg. Buc. C.L.D.C.—C.R.B.).

Costul unui abonament este de lei 60 anual, 30 lei pe 6 luni și 15 lei pe 3 luni.
Prețul unui exemplar lei 5

Pe copertă : Clădirea Ateneului R.P.R.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI
ŞI CULTURII

Editată de Editura Muzicală

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, str. Lipscani, 20

Telefoane:
15.21.19
15.71.01

INTREPRINDEREA POLIGRAFICA Nr. 2, STR. BREZOIANU Nr. 23—25, BUCUREŞTI — c. 1981

Lei 5

MUZICA

7

IULIE 1959

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
Anul IX iulie 7/1959

Arta interpretativă a lui George Enescu*

de B. KOTLIAROV

Ţelul artei este de a duce oamenii înainte, pe drumul spre mai bine.
G. Enescu

George Enescu este genialul interpret faţă de care admiraţia mea nu are margini.
Pablo Casals

Printre cei mai de seamă reprezentanţi ai artei muzicale de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi din prima jumătate a secolului al XX-lea, George Enescu ocupă un loc de frunte. Proeminent artist-violonist, dirijor, pianist, compozitor, neobosit activist pe tărîm muzical obştesc şi pedagog — iată care este aspectul multilateral al operei acestui mare muzician romîn.

Prin activitatea sa în diferitele domenii ale artei muzicale el a cucerit dragostea şi recunoaşterea publicului larg de iubitori de muzică nu numai în patria sa dar şi departe cu mult peste graniţele ei. În decurs de peste o jumătate de veac, numele lui George Enescu în calitate de violonist şi de dirijor a fost permanent prezent pe afişele celor mai mari centre muzicale din lume.

Activitatea muzicală interpretativă a lui George Enescu a constituit pentru el nu numai o formă organică de a se exprima, dar şi un mijloc eficient, menit să aibă o influenţă pozitivă asupra educaţiei oamenilor. În aceasta el vedea ţelul artei, pentru slujirea căreia şi-a dedicat neprecupeţit întreaga sa viaţă. Pentru el această slujire s-a asociat cu nobile principii umaniste, cu o nestinsă credinţă în om, în forţele lui creatoare, păstrînd legătura strînsă cu arta poporului ce-i era atît de scumpă.

*

George Enescu s-a născut la 19 august 1881 în provincia romînească Moldova, într-un mic sătuc — Liveni — din judeţul Dorohoi. Copilăria şi-a petrecut-o în contactul direct cu lumea imaginilor poetice din natura rustică, al căror farmec l-a păstrat pentru totdeauna în imaginaţia sa. A crescut şi a fost educat în cadrul unei familii dotate din punct de vedere muzical, care avea vechi legături cu arta populară muzicală. Bunicul şi străbunicul, răzeşi de origine, erau vestiţi prin împrejurime ca minunaţi cîntăreţi pe care locuitorii satelor înconjurătoare veneau să-i asculte atunci cînd la sărbători cîntau în strana bisericii satului. Tatăl lui Enescu, a cărui năzuinţă din tinereţe era să devină muzicant, avea de asemenea o voce frumoasă şi cînta bine, după ureche, la vioară; mama sa, ce-şi trage obîrşia din familia Cosmovici, o veche familie bucovineană, cînta bine la pian şi la chitară. În timpul liber, părinţii lui Enescu organizau la locuinţa lor concerte, la care de multe ori luau parte şi muzicanţii-lăutari ai satului. Aceste seri au prilejuit copilului să-şi dezvolte de timpuriu înclinaţia spre muzică. Atenţia sa era în special atrasă de lăutari, care cîntau în strălucitoare costume naţionale. Ascultînd taraful, încă de la vîrsta de trei ani el intona melodii populare moldoveneşti, ţinînd în mînă două beţişoare — vioara şi arcuşul. Cam pe la vîrsta de patru ani tatăl său i-a cumpărat o vioară. Primul profesor al viitorului concertist a fost lăutarul Niculae Chioru, un lăutar pe atunci vestit în tot ţinutul.

Cînd copilul a împlinit vîrsta de cinci ani, tatăl său l-a dus la Iaşi, la Eduard Caudella, profesor la conservator, violonist şi compozitor. Ascultîndu-l pe băieţel, care neştiind încă notele, cînta după auz, Caudella a remarcat excepţionalele lui posibilităţi muzicale. El l-a convins pe tatăl acestuia că în primul rînd este necesar ca băiatul să înveţe notele şi i-a promis că după un timp are să-l asculte din nou.

Curînd Enescu a început să ia lecţii de pian. În aceeaşi perioadă el a făcut primele încercări în domeniul compoziţiei — mici piese pentru

*) Din volumul „Probleme ale artei interpretative muzicale" (II), Muzghiz, 1958.

vioară şi pian care aminteau de melodiile populare moldoveneşti. De pe atunci s-a văzut manifestîndu-se la copil o mare perseverenţă, o uimitoare asiduitate şi o înaltă exigenţă faţă de sine — trăsături prin care Enescu s-a remarcat în decursul întregii sale vieţi. El putea să se ocupe de muzică ore în şir, uitînd de joacă şi de mîncare.

Cînd Enescu a împlinit vîrsta de 7 ani, tatăl său l-a dus din nou la Iaşi la E. Caudella, iar apoi, la îndemnul acestuia din urmă, la Viena. Acolo Enescu a intrat la cursul de pregătire de la Academia de muzică, la clasa de vioară condusă de profesorul S. Bachrich. Peste doi ani a trecut la cursul superior în clasa prof. I. Hellmesberger. Paralel el studia formaţia de cameră, pianul, teoria muzicii, armonia, contrapunctul şi compoziţia (cu prof. R. Fuchs).

Cei patru ani petrecuţi de Enescu la Academia de muzică din Viena — pe care a absolvit-o cu distincţie în anul 1892 —, l-au înarmat pe tînărul muzician cu o temeinică bază profesională. Educîndu-se în tradiţia unor remarcabili violonişti ca G. Ernst, J. Boehm, I. Dont, J. Joachim, el se alătură bogatei moşteniri a culturii violonistice clasice universale. Marele muzician şi pedagog I. Hellmesberger (Enescu locuia în casa lui) îndruma cu multă atenţie dezvoltarea artistică şi tehnică a tînărului violonist. Cu tenacitatea ce-l caracteriza, Enescu studia mult şi sîrguincios, însuşindu-şi deprinderile interpretative necesare şi un larg repertoriu violonistic. Datorită lui Hellmesberger, care nu era numai violonist dar şi dirijor al Teatrului de Operă din Viena, el a făcut cunoştinţă şi cu literatura de operă şi simfonică. Asistînd la repetiţiile spectacolelor de operă şi concertelor simfonice, Enescu a îndrăgit orchestra, care l-a fermecat prin diversitatea de culori şi plinătatea sunetului.

Printre concertele date de numeroasele personalităţi la Viena, în memoria lui Enescu au rămas întipărite îndeosebi concertele cu lucrări proprii ale lui Johannes Brahms. Acest dirijor, care supunea orchestra voinţei sale, în imaginaţia lui a apărut asemenea unui vrăjitor din basme, dotat cu o forţă supranaturală. Voinţa aceasta, ce purta parcă în sine vrajă, îi fermeca imaginaţia, şi încă de pe atunci talentatul muzician a fost stăpînit de gîndul de a deveni nu numai violonist dar şi dirijor.

La vîrsta de 13 ani Enescu a fost primit la Conservatorul din Paris, în clasa de vioară a profesorului M. P. J. Marsick (1848—1924), pe care a absolvit-o în anul 1899, obţinînd premiul I.

Insuşi faptul că Enescu a fost admis în acest conservator din Paris, care era unul dintre institutele de învăţămînt muzical superior din Europa apuseană ce se bucura de cea mai mare autoritate şi în care nu erau admişi decît cei mai dotaţi străini, constituie în sine o recunoaştere destul de grăitoare a talentului său interpretativ. Pînă la Enescu, această cinste au avut-o relativ puţini dintre violoniştii străini — G. Wieniawski, P. Sarasate şi F. Kreisler.

In 1899 Enescu a absolvit Conservatorul din Paris obţinînd premiul I. In cei cinci ani cît a durat studiul în acest Conservator, talentul interpretativ al lui Enescu s-a cristalizat şi s-a consolidat definitiv. In această privinţă, un mare merit îl are M. Marsick, care, fiind un minunat pedagog, a reuşit să găsească drumul just pentru dezvoltarea personalităţii sale creatoare. La baza metodei pedagogice a lui M. Marsick era atitudinea plină de grijă faţă de particularităţile personale ale elevilor, iar acest lucru i-a permis să rezolve într-un mod strălucit sarcina de a forma violonişti atît de deosebiţi prin structura şi caracterul lor ca George Enescu şi Jacques Thibaud. Urmînd preceptele celor mai mari reprezentanţi ai şcolii violonistice franceze — P. Gaviniès (1728—1800), J. B. Viotti (1753—1824), R. Kreuzer (1766—1831), P. M. F. Baillot (1771—1842), P. Rode (1774—1830), M. P. J. Marsick i-a inspirat lui Enescu năzuinţa spre o maximă expresivitate a interpretării bazată pe o dezvoltare armonioasă a calităţilor lui artistice şi tehnice. In acelaşi timp el a ţinut seama şi a păstrat toate trăsăturile pe care Enescu şi le-a însuşit de la Hellmesberger. Astfel, în cîntul lui Enescu s-au

împletit cele mai bune trăsături ale şcolilor violonistice vieneză şi franceză ; dar în procesul însuşirii lor, aceste trăsături au căpătat o nouă calitate, datorită particularităţilor individuale, proprii talentului lui Enescu. Încă de pe atunci, în cîntul lui Enescu se remarca acea rigoare clasică, acea tratare profundă şi gîndită, plinătatea şi căldura sunetului, precizia şi claritatea tehnicii, fina şlefuire a detaliilor, o strălucire şi o graţie elegantă.

Fără îndoială, M. Marsick a înţeles că noile cerinţe artistice ale epocii atrag după sine schimbarea mijloacelor violonistice de exprimare, reclamînd noi procedee interpretative. El îi aprecia mult pe G. Wieniawski şi L. Auer şi a studiat aportul lor în dezvoltarea poziţiei în arta violonistică. Recunoscînd că poziţia ridicată a cotului şi „prinderea" adîncă a arcuşului, cunoscute în istoria artei violonistice ca fiind poziţii ale şcolii ruse, îmbogăţeau sunetul cu noi culori şi îi dădeau o plinătate şi intensitate mai mare, el a recomandat aceste procedee multora dintre elevii săi, în special lui Enescu, care în acest fel a îmbinat, în formarea măiestriei violonistice, cele mai bune realizări ale şcolilor violonistice universale.

In anii de studiu la Conservatorul din Paris, George Enescu şi-a lărgit mult repertoriul său, completîndu-l cu o serie de lucrări clasice, precum şi cu lucrări de Wieniawski, Vieuxtemps, Lalo, Saint-Saëns şi alţii. Încă de pe atunci, sfera intereselor lui era foarte largă şi nu se mărginea doar la problemele artei violonistice.

Atît la Paris cît şi la Viena, Enescu n-a părăsit gîndul dirijatului, la care s-a adăugat, trezită cu o nouă forţă, tendinţa spre compoziţie. A izbucnit acum pentru ca să nu se mai stingă niciodată, şi paralel cu studiul viorii el a început să adîncească munca în domeniul compoziţiei. Lecţiile de contrapunct le făcea cu A. Gédalge, iar cele de compoziţie cu J. Massenet. După un an de studii cu acesta din urmă, el a trecut la G. Fauré, cu care a studiat încă patru ani. Împreună cu el au studiat compoziţia Maurice Ravel, Paul Dukas, Florent Schmitt. Studiul compoziţiei a avut o uriaşă influenţă asupra întregii dezvoltări muzicale a lui Enescu, atît în domeniul compoziţiei cît şi în acel al interpretării.

Enescu-violonist a primit o recunoaştere deplină în anul 1900 cînd în cadrul concertului dat de E. Colonne a interpretat Concertul Nr. 3 de Saint-Saëns. Acest concert l-a făcut deodată cunoscut drept unul dintre cei mai remarcabili violonişti ai timpului. După acest concert au urmat numeroase turnee concertistice prin diferitele ţări ale celor două emisfere ale globului. Oriunde apărea — la Londra, Oslo sau Bruxelles, la Moscova, Berlin sau New York — concertele lui reprezentau un eveniment de seamă în viaţa artei muzicale.

Activitatea concertistică era pentru Enescu un mijloc activ de propagandă a artei muzicale. Căutînd să ducă această artă pînă în cele mai largi cercuri de auditori, el dădea concerte nu numai în capitale, dar şi în cele mai mici oraşe de provincie, în special în cele din patria sa.

Ceea ce uimea în cîntul lui Enescu era temperamentul, prospeţimea şi sinceritatea sentimentelor, simplitatea şi strictefea concepţiei artistice. Pe măsura dezvoltării personalităţii creatoare a acestui artist, în interpretarea lui se manifesta tot mai puternic capacitatea de a pătrunde adînc în miezul muzicii interpretate şi originalitatea artei de a transmite cele mai fine nuanţe ale simţirilor şi trăirilor omeneşti. Datorită acestui fapt interpretarea lui nu era niciodată unilaterală. Izvorînd din conţinutul ideologic şi artistic al muzicii, cîntul lui reflecta atît dramatismul intens cît şi lirismul cald, pătrunzător, pasiuni furtunoase, amintiri învăluite în vălul fin al tristeţii. In acelaşi timp, cu o imperceptibilă uşurinţă, el trecea de la o nuanţă la alta, opunînd neforţat cele mai contrastante stări sufleteşti. La aceasta contribuia acea prospeţime veşnic tînără a sentimentelor, care nu s-a ofilit nici atunci cînd a păşit în maturitate. In interpretarea lui nu se pierdea nici acea senzaţie de simplitate firească, în ciuda redării fine a contrastelor ce reflectau bogăţia lumii lui interioare. Cu toată expresivitatea sa, interpretarea lui nu devenea niciodată nenaturală, intenţionat complicată. Năzuinţa continuă de a atinge în muzică aceeaşi prospeţime, simplitate şi sinceritate ce caracteriza maniera populară în interpretare, l-a ferit de acest pericol. Subliniem că un rol important în această năzuinţă a lui Enescu l-a avut legătura lui cu felul de a simţi şi maniera de a se exprima a poporului său, elemente pe care el le-a păstrat în ciuda faptului că mult timp a trăit în străinătate.

In interpretarea lui Enescu sentimentul se contopea în mod organic cu intelectul ; în această privinţă el părea să continue tradiţiile clasice ale lui Laub şi Joachim. Fiind însă întotdeauna conştientă şi gîndită, tratarea lui nu devenea niciodată nici scolastică şi nici abstractă. In ea, fundamentul raţional trăia pe acelaşi plan cu bogata imaginaţie creatoare, cu o pregnantă emoţionalitate şi chiar improvizaţie. Toate aceste trăsături care s-ar părea că sînt contradictorii, la el se contopeau într-un tot armonic şi original, prinse de un singur pilon al voinţei sale creatoare. In tratarea lui, unitatea de ţel se simţea atît în elementul principal cît şi în cele secundare. Finisînd cu grijă totul, chiar şi cele mai mici amănunte, el le supunea întotdeauna cu strictefe planului artistic general, ideii generale a lucrării.

Fundamentul realist era elementul principal în stilul interpretativ al lui Enescu. Lui i-ar putea fi atribuite cunoscutele cuvinte ale lui Gorki, anume că „la marii artişti, realismul şi romantismul par întotdeauna împletite" [1]. In mare măsură izvoarele stilului interpretativ al lui Enescu erau legate de creaţia populară,

[1]) M. Gorki. Despre literatură. 1935, pag. 195.

care încă din copilărie a lăsat în conştiinţa lui o urmă adîncă prin intermediul artei muzicanţilor-lăutari.

Acest fundament sănătos l-a ferit pe Enescu de influenţa artei burgheze. Lui îi erau străine sentimentalismul mieros şi caracterul de salon; pe el nu-l interesau piesele distractive, lipsite de însemnătate artistică, care, firește, lipseau din repertoriul lui. Din acest punct de vedere el a fost mult mai consecvent decît Fr. Kreisler, care în programele concertelor sale, alături de capodoperele literaturii violonistice, includea şi astfel de piese. Tot în legătură cu aceasta, atrage atenţia atitudinea negativă a lui Enescu faţă de unele curente extrem de moderniste din arta muzicală burgheză a timpului său. Astfel, de pildă, el respingea cu hotărîre atonalismul, destrămarea fundamentului melodic din arta muzicală.

Repetînd cuvintele lui Beethoven, el cerea ca muzica să meargă „de la inimă la inimă". Enescu subordona acestei devize măiestria sa interpretativă. În mîinile sale vioara se transforma într-un instrument cantabil. În interpretarea lui Enescu, caracterul cantabil se făcea simţit nu numai în cantilenă, dar şi în pasajele tehnice. Strălucita sa tehnică era sonoră şi expresivă, iar nu mecanică, pentru el ea nu era decît un mijloc de realizare a intenţiilor artistice. De aceea, chiar şi în lucrările de virtuozitate, tehnica lui Enescu nu era niciodată stridentă. Pentru Enescu, virtuozitatea nu reprezenta un lucru sec, un joc lipsit de conţinut cu efecte exterioare, ci exprimarea forţei de viaţă, a unui fundament interior sănătos şi eficient. Acest fel de înţelegere a virtuozităţii, format pe baza tradiţiei artei interpretative populare şi a celei culte clasice a definit şi atitudinea sa faţă de tehnică.

Enescu dispunea de o sonoritate largă şi bogată, care se remarca printr-o neobişnuită elasticitate şi puritate. Celor cărora îl ascultau li se părea că arcuşul era o continuare firească a mîinii, iar vioara — o parte din corpul propriu-zis al violonistului. Violonistul — spunea Enescu — trebuie atît de mult să se contopească cu instrumentul încît să poată da sunetului orice nuanţă. Sunetul lui Enescu era întotdeauna de o puritate cristalină, putea fi cînd profund şi dramatic, cînd cald, luminos şi grațios. În acest joc de culori un rol important îl avea varietatea de vibraţii.

Bogăţia posibilităţilor interpretative şi simţul dezvoltat al stilului contribuiau la lărgirea repertoriului artistic al lui Enescu. Putem spune fără exagerare că repertoriul său cuprindea tot ceea ce era mai însemnat în literatura violonistică începînd cu vechii maeştri italieni şi francezi pînă la Ravel şi Haciaturian. O dovadă grăitoare a largii sale viziuni artistice şi a posibilităţilor interpretative de care dispunea o constituie ciclul de 16 concerte date de el între 12 noiembrie 1915 şi 16 februarie 1916, care cuprindea o perioadă de aproape trei sute de ani de dezvoltare a literaturii violonistice. De obicei, programele concertelor sale le alcătuia în aşa fel încît ele să poată face cunoscută auditorului o sferă cît mai largă de lucrări. Din acest punct de vedere sînt edificatoare următoarele programe a patru concerte pe care le-a dat în diferite oraşe din Romînia în lunile martie — mai ale anului 1927:

Bach — Partita în Mi major; Ceaikovski — Concert; Ysaye — Cîntec de iarnă şi Rondo; Beethoven — Romanţă în Fa major; Bach — Aria; Couperin-Kreisler, — Cîntec din epoca lui Ludovic al XIII-lea şi Pavana; Ravel — Tzigane.

Haendel — Sonata în La major; Mozart — Concert în Mi bemol major; Chausson — Poem; Leclair-Kreisler — Tamburin; Scărlătescu — Bagatela în stil romînesc; Sarasate—Habanera.

Bach — Partita în re minor; Ravel — Cadisch, Debussy — Minstrels, Wieniawski — Amintiri despre Moscova; Enescu — Sonata a III-a pentru pian şi vioară în caracter popular romînesc.

Nardini — Concert în mi minor; Lalo — Simfonia spaniolă; Beethoven — Sonata Nr. 9 (Kreutzer).

Un muzician care interpretează programe atît de variate trebuie să dispună de un simţ al stilului deosebit de dezvoltat. El a reuşit în mare măsură în arta reîntruchipării. Cu toată originalitatea sa, felul lui de a trata lucrarea se baza pe o atitudine plină de atenţie faţă de textul autorului, pe respectarea plină de grijă a concepţiei compozitorului. Interpreţilor le pot fi adresate cu tot temeiul cuvintele spuse de Enescu tinerilor compozitori romîni: „Fii tu însuţi. Dacă ai ceva de spus, spune-o în felul tău — va fi bine. Dacă n-ai nimic de spus, taci — nici asta nu va fi rău... Nu fii obsedat de noţiunea de progres artistic. În materie de artă nu se poate progresa decît cu condiţia de a merge foarte încet. Nu căuta un limbaj nou; caută-ţi limbajul tău, adică mijlocul de a exprima exact ceea ce este în tine. Originalitate obţine cel ce n-o caută" [1].

Enescu a reuşit îndeosebi în interpretarea creaţiilor mari ale lui J. S. Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Frank, Debussy şi Ravel. Muzica acestor maeştri i-a fost deosebit de apropiată. Prin interpretarea pe care a dat-o lucrărilor acestora el a creat modele de creaţie interpretativă care prin profunzimea, pregnanţa şi veridicitatea lor sînt de neuitat. Însă culmile măiestriei interpretative le-a atins în lucrările de Bach. Enescu considera interpretarea lucrărilor acestuia drept o sarcină nobilă şi de o deosebită răspundere, ţinînd seama de meritele lor artistice şi de cerinţele înalte pe care le puneau în faţa interpretului. El avea toate calităţile necesare pentru rezolvarea acestei sarcini — o înaltă măiestrie artistică şi tehnică, o înţelegere profundă a stilului şi o per-

[1]) Din Amintirile lui George Enescu.

fectă mînuire a tuturor resurselor instrumentului. În tratarea lui, creaţia lui Bach apărea în toată profunzimea esenţei sale omeneşti şi era înţeleasă de cercuri largi de auditori. Tratarea lui Enescu reprezenta o combatere vie a concepţiilor reacţionare despre Bach, considerat drept un compozitor sec, dogmatic, de structură clericală. El releva în lucrările lui Bach caracterul lor progresist îmbinat cu un umanism autentic, cu un caracter democratic şi acea dragoste fierbinte de viaţă a marelui compozitor.

Repertoriul lui Enescu a cuprins toate partitele şi sonatele de Bach pentru vioară solo, sonate cu acompaniament de instrumente cu claviatură, arii, concerte solo şi concerte pentru două viori, pe care el le-a interpretat în repetate rînduri cu cei mai buni violonişti ai lumii, în special cu I. Menuhin precum şi cu D. Oistrah (la Moscova în 1946).

În sonatele şi partitele de Bach, Enescu uimea prin profunzimea şi emoţionalitatea tratării, caracterul compact al formei şi arta conducerii vocilor. El ţesea desenul melodic ca şi cum ar desfăşura, fin şi sigur pe sine, un ghem fermecat, al cărui fir principal se evidenţia cu precizie străbătînd polifonia ascunsă. Nimic nu împiedica desfăşurarea lină a frazei, nici salturile peste coarde, nici acordurile, nici schimbările de poziţii. El mînuia cu măiestrie îndelungatul crescendo, în care creşterea ajungea pînă la avîntul puternic al sentimentului. În părţile lente ale sonatelor şi partitelor, precum şi în fugi, el căuta să realizeze plinătatea organică şi bogăţia sunetului. Acest lucru se făcea simţit cu deosebită claritate, de pildă, în Andantele din Sonata în La minor pentru vioară solo.

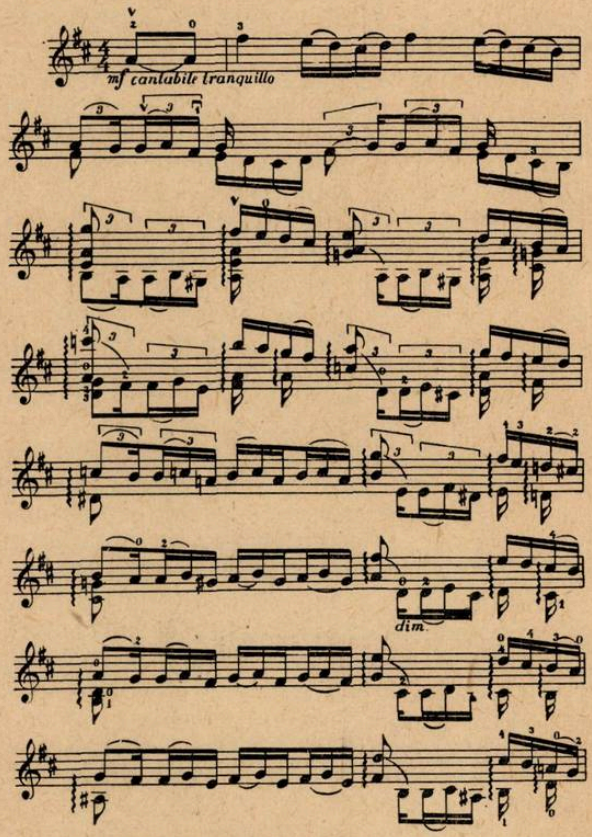
Este imposibil să nu-ţi aminteşti cu cît simţ de pătrundere interpreta Enescu Adagio din Sonata întîia pentru vioară solo, care în tratarea lui era perceput ca un monolog expresiv, străbătut de un patetism reţinut, de forţă şi căldură sufletească.

Dar culmea măiestriei el a atins-o în Ciaconna, pe care o dezvăluia ca pe un poem monumental al emoţiilor omeneşti. Stările sufleteşti lirice, luminoase se intercalau cînd cu explozii de dramatism, cînd cu acea linişte epică, pentru ca pînă la urmă să se dezlănţuie furtuna de pasiuni, străbătute de patosul luptei, de bucuria vieţii şi sărbătoarea victoriei obţinute. În concepţia lui, Ciaconna apărea ca o lucrare artistică pătrunsă de o adîncă însemnătate filozofică. Elementul principal în această concepţie era ideea, ce-i era atît de scumpă, a luptei şi a triumfului definitiv al binelui care, datorită fundamentului constructiv din om, învinge toate greutăţile [1].

[1]) Această idee a lui George Enescu nu era rodul unor căutări filozofice abstracte. Ea şi-a găsit o strălucită întruchipare în legendele folclorului naţional ce-i erau bine cunoscute. O urmă adîncă în imaginaţia lui G. Enescu a lăsat-o în special vechea legendă populară despre meşterul Manole, care a putut salva rodul artei sale doar prin jertfirea soţiei.

Proporţionalitatea plastică şi finalitatea frazării caracterizau felul lui Enescu de a interpreta concertele de vioară de Bach. Totul era dus în ele la o treaptă de desăvîrşire atît de înaltă încît era greu să vorbeşti despre unele amănunte ale interpretării. Totuşi nu se poate să nu se releve caracterul reliefat al liniei melodice, caracterul activ al bazei ritmice şi ireproşabila precizie a tempilor. Sfera luminoasă a imaginilor din Concertul în la minor era redată de el cu o cuceritoare convingere, scoţînd în relief şi acea agerime a lui Vivaldi şi profunzime a lui Bach. Adagio din Concertul în mi major se întipărea în mod deosebit. Încă de la iniţialul sol-diez, care creşte treptat pe fondul frazelor expresive ale orchestrei, se crea o stare sufletească definită. Aici, sobrietatea antică şi noblețea frazei, expresivitatea sa duioasă, lăsau aceeaşi impresie de neuitat ca şi interpretarea de către Enescu a nemuritoarei „Arii" de Bach.

Lucrările de Mozart erau interpretate de Enescu cu multă căldură şi optimism, cu maximă uşurinţă şi precizie a liniei. Felul lui de a interpreta Rondoul de Mozart, concertele şi sonatele acestuia, poate servi drept model de gust artistic, de simţ al măsurii şi al stilului. Ne putem da seama de finețea pătrunderii lui Enescu în stilul lui Mozart după următorul fragment din cadenţele lui la Concertul Nr. 7 de Mozart, „reînviat" în anii deceniului al patrulea, muzicianul romîn fiind printre primii care au început să-l propage:



Pentru Enescu, grija faţă de puritatea stilului nu excludea posibilitatea de a îmbogăţi fac-

tura violonistică prin procedee contemporane de scriitură violonistică, aceasta desigur cu condiţia necesară de a le pune de acord cu caracterul lucrării.

Enescu avea o comportare deosebit de exigentă faţă de interpretarea lucrărilor de Beethoven şi Brahms, pe care le tălmăcea într-un caracter profund realist.

In interpretarea concertului de Beethoven, Enescu dezvăluia în faţa auditorilor esenţa cu adevărat umană a acestei muzici. Aici, arta lui Enescu de a întruni elementul raţional cu acel emoţional într-un singur tot artistic se părea că a atins apogeul. Ea îi dădea posibilitatea să reflecte sfera sentimentelor lui Beethoven (în special lirismul) în întreaga lor dependenţă interioară, însă fără nici cea mai mică aridităte sau umbră de sentimentalism, care erau atît de străine chiar pentru Beethoven. Din acest punct de vedere trebuie considerat ca exemplară, de pildă, interpretarea lui Enescu a epizodului liric din dezvoltarea primei părţi a Concertului de Beethoven sau a romanţei în Fa major, unde lirismul, cu tot caracterul lui intim, nu se transforma niciodată în sentimentalism. Printre alte epizoade din Concertul de Beethoven interpretate de Enescu, întipărite îndeosebi în memorie, trebuie amintit de minunata trecere, plină de mister, de la cadenţă la temă. Aici el parcă îşi oprea răsuflarea, rămînea pierdut în meditaţie, moment care dura o clipă dar care părea o veşnicie. Şi deodată, asemenea unui lucru firesc şi inevitabil, dar în acelaşi timp cu totul neaşteptat, apărea imaginea principală.

De asemenea, excepţională era, prin forţa influenţei emoţionante, interpretarea de către el a epizodului notat cu sempre perdendosi din a doua parte a concertului. Cîntînd melodia pe coarda mi, într-un piano reţinut dar sonor, cu o fermecătoare vibraţie, el transmitea convingător frumuseţea interioară a imaginii poetice.

Simţul lui ascuţit al ritmului se desprindea deosebit de clar în rondo. Enescu pretindea de la elevii săi ca în tema vînătorii să se simtă cu precizie măsura de 6/8 şi să nu devieze niciodată în 2/4. In dialogul dintre solist şi orchestră, în tema secundară din final, violonistul trebuia să completeze la maximum duratele ritmice din replicile sale date orchestrei (care în caz contrariu sună grăbit şi mărunt). In nici un caz, epizodul central al finalului nu trebuia să se transforme într-un vals banal.

In interpretarea lui, lucrările lui Brahms sunau monumental, pătrunzător şi cu căldură. El ştia să releve atît forţa dramatică ce le era proprie, cît şi caracterul poetic din epizoadele romantice şi pitorescul intonaţiilor populare (din „Dansul ungar" şi Concertul acestui compozitor). In concert, chiar primele măsuri ale solistului se luminau de avîntul pasiunii. In schimb cîtă poezie şi gingaşă duioşie se cuprindeau în Calando şi în Dolce care urma; acea diversitate de vibraţii şi de timbru, rar întîlnite, mijloceau splendidele mlădieri ale armoniei lui Brahms. El interpreta cu multă graţie şi fineţe acele epizoade care cereau asemenea nuanţe. In dezvoltare, corespunzător cu cerinţele muzicii, interpretarea purta un caracter dramatic, ajungînd pînă la o uriaşă încordare. Cînd în schimbul atmosferei pastoral-romantice din partea a doua venea finalul, Enescu se transpunea în ambianţa sărbătorii săteşti. La el, temele finalului sunau larg însă nu greoi, lejer, însă nu uşuratic, precis însă nu pedant.

La Enescu, partea instrumentului solist, cu toată importanţa sa, nu se desprindea niciodată de orchestră; ea nu era decît o parte din partitura simfonică, pe care el o cunoştea pînă în cele mai mici amănunte. In tratarea lui Brahms ca şi a lui Beethoven s-au vădit calităţile lui de simfonist şi de dirijor [1].

Multilateralitatea talentului interpretativ al lui Enescu i-a permis să interpreteze la un înalt nivel artistic nu numai piesele clasice pentru vioară, dar şi lucrările compozitorilor francezi contemporani lui — Saint-Saëns, Lalo, Franck, Chausson, Debussy, Ravel. Pentru întruchiparea conţinutului lucrărilor lor el a folosit cu măiestrie bogatele resurse de timbru ale viorii, varietatea de vibraţii şi dinamica. Interpretarea pe care a dat-o lucrărilor de Chausson, Debussy şi Ravel se remarca printr-un joc fin de lumină şi umbră, amintind de arta celor mai buni maeştri ai picturii. In interpretarea lui Enescu, alături de tonurile de acuarelă şi linii de siluetă apăreau şi trăsături pregnante de culori strălucitoare. In special, în interpretarea lui, sonatele şi alte piese de Debussy se remarcau printr-o sonoritate deosebită. In lucrările de Ravel ea prindea alt colorit: de pildă în „Tzigane" el reuşea să captiveze pe auditori prin temperamentul şi nestinsa pasiune a imaginii artistice principale din lucrare; acest lucru se făcea simţit chiar de la începutul melodiei instrumentului solist, a cărei structură de improvizaţie-declamaţie îi era apropiată prin analogie cu arta poporului său. Desigur că această ultimă împrejurare şi în special contactul cu stilul de interpretare al lăutarilor, şi-au pus amprenta pe originalitatea interpretării de către el a acestei piese de gen.

Se remarcă de asemenea prin originalitate interpretarea dată de Enescu pieselor de compozitori sovietici, în special concertului de Haciaturian. Abordarea acestei remarcabile lu-

---

[1]) In legătură cu munca pe care a desfăşurat-o G. Enescu asupra Concertului de Brahms, şi înalta exigenţă faţă de sine, este interesant următorul epizod petrecut în anii deceniului al patrulea la care autorul acestor rînduri a avut prilejul să asiste. Programul unuia dintre Concertele lui Enescu date la Liège (Belgia) cuprindea şi Concertul de Brahms. Aşteptînd momentul să iasă pe scenă, marele artist a cîntat de cîteva ori gama în re major în terţă, verificînd cu atenţie puritatea intonaţiei, iar apoi a cîntat, aproape de două ori mai rar, tema finalului urmărind precizia în atac a arcuşului. Cînd unul dintre violoniştii aflaţi în cabina artiştilor l-a întrebat dacă mai este cazul ca maestrul să mai lucreze asupra lui Brahms, G. Enescu a răspuns: „In această muncă marele secret constă în stăpînirea intonaţiei şi arcuşului, şi ea îmi este necesară nu mai puţin ca oricărui altuia".

crări din literatura contemporană violonistică este o dovadă că interesul lui față de tot ceea ce e nou și înaintat în artă, în special față de cultura muzicală sovietică, n-a slăbit nici în perioada lui vîrstnică. Enescu a executat concertul de Haciaturian în anul 1946 la Moscova; interpretarea lui s-a bucurat de o înaltă apreciere din partea publicului muzical sovietic. Felul de a cînta al lui Enescu a produs o vie impresie chiar asupra lui A. I. Haciaturian, care după concert a spus următoarele: „A învăța un concert la vîrsta dumneavoastră înaintată este o faptă eroică [1]. Tratarea dumneavoastră este foarte originală și convingătoare; e atîta poezie, atît romantism în ea! Sînt sigur că mulți dintre tinerii violoniști vor urma exemplul dumneavoastră. V-am ascultat cu multă emoție și acum aș vrea să scriu o nouă lucrare pentru vioară cu orchestră" [2].

Enescu trebuie relevat de asemenea ca interpret al propriilor sale lucrări pentru vioară, în special al celor trei sonate pentru vioară și pian (Nr. 1 op. 2 în re major, 1897; Nr. 2 op. 6 în fa minor, 1899 și Nr. 3 op. 25 în la minor, 1926) și al suitei pentru vioară și pian care se numește „Impresii din copilărie" (op. 28, 1940).

Cele mai însemnate dintre ele ne par a fi Sonata a III-a și „Impresii din copilărie". Fără să intrăm în analiza amănunțită a moștenirii componistice a lui Enescu, lucru ce depășește cadrul prezentului articol, totuși trebuie să ne oprim, măcar pe scurt, asupra acestor două lucrări. Lucrările citate sînt cît se poate de interesante de studiat nu numai din punct de vedere componistic, ca atare, dar și din punct de vedere al stilului interpretativ, al căror caracter și orientare, firește că se suprapun.

George Enescu recunoștea cu amărăciune că arta interpretului trăiește atît timp cît există și artistul, și că amintirile despre el se șterg o dată cu generația căreia îi aparținea. Din acest punct de vedere, Enescu dădea prioritate compoziției față de interpretare, considerînd-o ca un gen de activitate muzicală mai durabilă. Enescu însă considera că interpretarea și compoziția formau un singur proces de creație. Ambele laturi ale artei sale se nutreau de la aceleași izvoare — creația populară și tradițiile clasice ale moștenirii muzicale culte.

Enescu subordona întreaga sa activitate muzicală unui singur țel. „Muzica — spunea el — este limba în care se reflectă în totul însușirile sufletești ale omului și poporului. Artistul este frate al oamenilor, cărora el este chemat să le transmită ceva ce este un secret, încredințat de natură doar lui" [3].

Recunoscînd însemnătatea obștească a muzicii, Enescu, în calitate de compozitor și interpret nu o concepea în afara determinării ei naționale. Sînt cît se poate de elocvente din acest punct de vedere Sonata III-a pentru pian și vioară și Suita „Impresii din copilărie", scrise în perioada de maturitate a creației lui Enescu. Ele fac parte din cea mai importantă parte a moștenirii sale, în care conținutul ideologic și emoțional este organic legat de coloritul național și este întruchipat cu mijloace de exprimare apropiate prin spiritul lor de stilul artei populare.

In lucrările lui Enescu citate mai sus, caracterul popular și coloritul național nu sînt rezultatul folosirii citatelor folclorice, ca de pildă, în „Poema romînă" sau în ambele „Rapsodii romînești", ci urmarea reflectării creatoare a intonațiilor caracteristice din muzica populară romînească. Lucrul acesta s-a reflectat în primul rînd în structura imaginilor din lucrările cercetate. In sonata a III-a și în Suita pentru vioară și pian, această structură a imaginilor este legată direct cu poezia naturii și a vieții poporului.

In suită, de pildă, se reflectă tablouri din peisaje moldovenești, amintiri despre casa părintească din satul Liveni; amintiri despre pîrîiașul din livadă, despre cîntul păsărelelor, despre strălucirea lunii, despre furtuna în noapte și toate acestea alternează cu imaginea mamei, a lăutarului, a cerșetorului, pe care Enescu și le-a întipărit în memorie încă din copilărie. Caracterul concret al conținutului apropie această lucrare de muzica programatică.

In general, Enescu nu a scris muzică cu program, însă în marea lor majoritate lucrările sale au întotdeauna o anumită idee conducătoare. Înțelegerea largă a caracterului de program în spiritul lui Ceaikovski și al altor reprezentanți de seamă ai artei muzicale, l-au ferit pe compozitor să cadă în naturalism. El își întruchipează asociațiile pe calea reflectării realiste a esenței ideologice și poetice din imaginile create de el. Acest fel de a înțelege programatismul, care în ultima perioadă a creației sale s-a cristalizat și mai puternic, apropie suita și sonata a treia de alte lucrări ale sale dintre cele mai importante: Simfonia a III-a și „Suita sătească" pentru orchestră. Toate acestea, cele trei sonate pentru pian op. 24 și cele două sonate pentru violoncel și pian, în afară de strălucitul caracter descriptiv, se disting printr-un ascuțit dramatism și concentrare filozofică. Reflectată în diferite feluri, ideea luptei omului împotriva forțelor răului, împotriva destinului și deplina lui eliberare prin triumful elementului creator luminos (idee care ne este cunoscută din creația lui interpretativă) trece ca un fir roșu prin toate aceste lucrări.

---

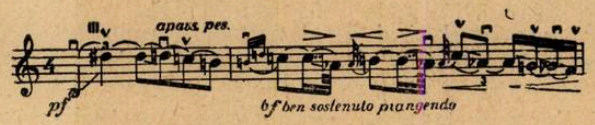
[1]) Dotat cu o excepțională memorie muzicală, G. Enescu a învățat concertul lui Haciaturian doar în cîteva zile (B.K.)

[2]) Cuvintele lui A. Haciaturian sînt redate după articolul acad. Ștefan Vencov „George Enescu — prieten al Uniunii Sovietice". „Muzica" (București) 1955, Nr. 5.

[3]) „Cuvîntul Liber" (București), 1937, 17 martie.

De aici decurge şi caracterul optimist al suitei, care se încheie, s-ar părea simbolic, cu scena răsăritului de soare. De aici decurge şi importanţa ideologică şi artistică a materialului tematic din sonata a III-a şi suita pentru vioară şi pian. Materialul lor tematic propriu-zis are un colorit autentic naţional; absolut original, el este obţinut în spiritul şi stilul muzicii populare.

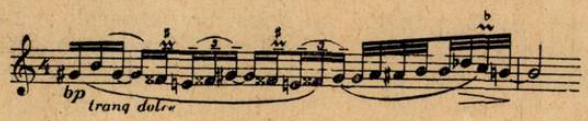
Cît de nemijlocită a fost legătura dintre gîndirea muzicală a lui Enescu şi arta poporului său drag, se poate vedea şi din faptul că, de pildă, încă în Andantele unei lucrări atît de timpurii ca Sonata întîia pentru vioară şi pian, op 2[1] se simt aceleaşi particularităţi ale structurii materialului tematic ca şi sonata a III-a sau în suită. O imagine a acestui fapt ne-o poate da următorul fragment din sonata a treia pentru vioară şi pian:



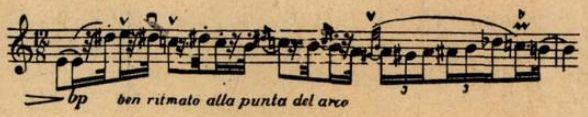
Remarcăm că neîntrerupta continuitate a acestei legături se resimte nu numai în melodie dar şi în armonie, a cărei originalitate se simte îndeosebi atunci cînd ea decurge chiar din construcţia melodiei.[2]

La baza creaţiei violonistice a lui Enescu stă principiul dezvoltării simfonice, care atingea cea mai înaltă întruchipare în finalul sonatei a treia precum şi în suită, care are propriu zis caracter de poem simfonic. Realizarea unităţii sintetice dintre principiul dezvoltării şi caracterul popular al intonaţiei subliniază şi mai mult forma naţională de exprimare a esenţei ideologice şi emoţionale din ambele lucrări. Această unitate ne vorbeste despre maturitatea artistică a autorului şi despre înaltul nivel al tehnicii componistice. Aceleaşi trăsături sînt caracteristice şi pentru sonata a treia pentru pian, pentru sonata a doua pentru violoncel şi pian şi pentru cvartetul în mi-bemol major în care se relevă măiestria polifonică a compozitorului.

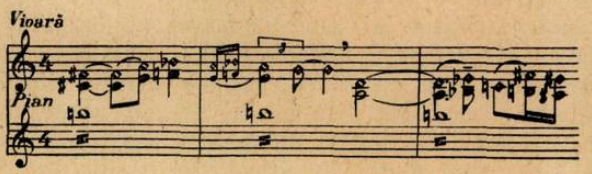
„Impresiile din copilărie" şi Sonata a treia pentru pian şi vioară merită atenţie şi pentru faptul că în ele se reflectă deosebit de puternic cele două tendinţe principale din creaţia sa: pe de o parte continuarea tradiţiilor clasice ale simfonismului lui Beethoven, Schumann, Brahms, Berlioz, Liszt, iar pe de altă parte — legătura cu arta poporului în special cu arta lăutarilor moldoveni. Arta muzicanţilor populari a influenţat în bună parte asupra mijloacelor de exprimare, folosite în suită şi în sonata pentru vioară şi pian. La sonata căreia autorul i-a dat subtitlul „în caracter popular romînesc" el a lucrat cu o deosebită dragoste, alegînd cu grijă materialul şi procedeele interpretative.[1] Căutînd să întruchipeze atmosfera pitorească din această lucrare de gen, el s-a adresat mijloacelor caracteristice creaţiei interpretative a lăutarilor. De aici decurge şi belşugul de cromatisme din sonată:



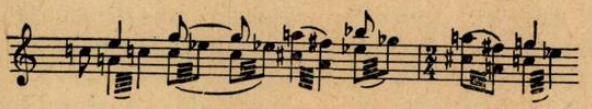
şi de melismatică, ce se împleteşte cu desenul liniei tipic pentru lăutari:



In sonată au fost de asemenea larg folosite o serie de procedee coloristice, proprii cîntului lăutarilor şi în special evocarea la vioară (şi pian) a sunetului altor instrumente populare, ca de pildă ţambalul, cobza şi fluierul:



Un alt model de folosire a posibilităţilor coloristice ale viorii îl găsim în următorul exemplu:



Lucrările pentru vioară ale lui Enescu produceau o impresie deosebită în interpretarea lui proprie, plină de măiestrie şi de inspiraţie.

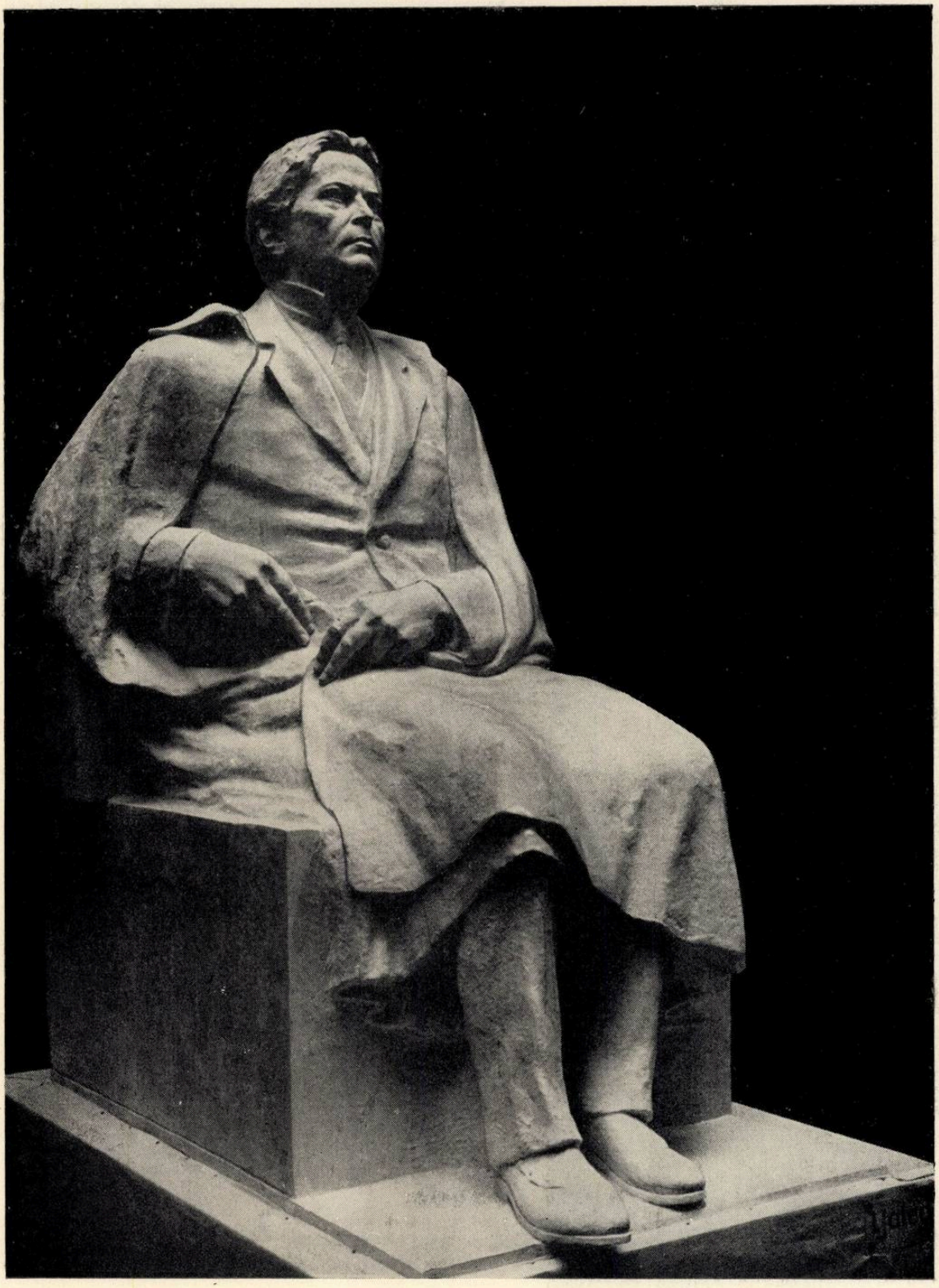
Un loc însemnat în activitatea concertistică a lui Enescu îl ocupă muzica de cameră. Şi aici, repertoriul său se remarcă prin diversitate, cuprinzînd lucrări din diferite timpuri, de diferite genuri şi stiluri. In interpretarea lucrărilor de muzică de cameră Enescu dovedea un simţ ascuţit de ansamblu, care se manifesta în priceperea lui de a cuprinde întreaga lucrare, subordonînd diferitele părţi ideii unice a

---

1) Amintim că G. Enescu a scris această sonată la vîrsta de 18 ani.

2) G. Enescu era de părere că în melodia propriu-zisă şi în special în cea populară există o armonie unică, ce o completează în mod firesc.

1) Pînă la moartea părinţilor săi, G. Enescu venea în mod regulat în satul său natal. In timpul liber îi plăcea să se plimbe prin locurile înconjurătoare, pline de pitoresc, să stea de vorbă cu ţăranii, să vină la joc (horele satului), să asculte şi să noteze muzică populară.



Statuie de Ion Jalea

Cu David Oistrah (stînga)

Acompaniind pe Iehudi Menuhin

creaţiei. In acelaşi timp el ştia la fel de bine nu numai partea sa, dar şi părţile celorlalţi membri ai ansamblului.

Dintre sonatele interpretate de Enescu trebuie îndeosebi să remarcăm Sonata în si-bemol major de Mozart, Sonata „Kreutzer" de Beethoven, Sonata în re-minor de Brahms, Sonata în la-minor de Schumann, precum şi sonate de Franck şi Debussy. Fiind un mare cunoscător al literaturii de sonate el dădea serii de concerte de cameră, care cuprindeau aproape tot repertoriul existent. Astfel în 1919, aflîndu-se la Iaşi, el a dat un ciclu de 28 de concerte din sonate, ale căror programe au cuprins peste 80 de lucrări. Fenomenala memorie muzicală a lui Enescu i-a permis să interpreteze toate sonatele pe de rost.

Enescu a fost vestit de asemenea şi în calitate de cvartetist. Cunoaşterea literaturii de cvartete era considerată de el drept un element absolut necesar pentru educaţia unui muzician. Posedarea stilului de cvartet o considera drept una dintre cele mai importante condiţii pentru formarea multilaterală a unui solist fie violonist, violist sau violoncelist. Acordînd o mare însemnătate educativă artei cvartetului, Enescu făcea de obicei repetiţiile generale ale recitalurilor sale de cvartet din Romînia, la Conservator, în prezenţa studenţilor. Aflîndu-se la Iaşi în perioada primului război mondial, el a interpretat, mai întîi pentru tineretul studenţesc iar apoi pentru public, un ciclu care a cuprins toate cvartetele de Beethoven. [1]

Lui Enescu îl plăceau deosebit de mult cvartetele lui Beethoven, în tratarea cărora a dat dovadă de un excepţional gust artistic şi de măiestrie. Întotdeauna el era extrem de exigent faţă de interpreţii cvartetelor de Beethoven. Odată, după ce a interpretat cvartetul în do-diez-minor de Beethoven (op. 131) într-o sală din conservator, el s-a adresat studenţilor care l-au înconjurat, spunîndu-le: „Aceste cvartete produc asupra mea o impresie atît de puternică încît totdeauna mi se pare că interpretarea mea nu este îndeajuns de bună".

In afară de sonate şi cvartete, Enescu concerta de asemenea şi în alte formaţii. Printre ele amintim de trio cu pianistul A. Cortot şi violoncelistul P. Casals. Cu acesta din urmă el a mai cîntat în dublul concert de Brahms pentru vioară şi violoncel cu orchestră.

In repertoriul lui Enescu erau de asemenea Simfonia concertantă de Mozart pentru vioară şi violă cu orchestră, şi Concertul de Bach pentru două viori, despre care am mai amintit. Acest concert el l-a cîntat cu mulţi dintre cei mai mari violonişti ai lumii — E. Ysaye, F. Kreisler, J. Thibaud, J. Menuhin, D. Oistrah şi alţii. In afară de A. Cortot, amintim dintre pianiştii mari care au concertat împreună cu Enescu pe A. Backhaus, L. Oborin, E. Ghilels.

[1]) Partenerii lui George Enescu în aceste recitaluri au fost C. Bobescu, A. Rădulescu şi T. Lupu.

Trebuie să subliniem că însuşi Enescu cînta splendid la pian [1]. El interpreta deosebit de bine propriile sale lucrări scrise pentru acest instrument. De asemenea el improviza şi acompania excelent la pian. Cunoscutul tenor rus I. Alcevski, artist al teatrului Mariinski, aflîndu-se în anul 1906 la Paris, a interpretat acompaniat de Enescu, cîteva romanţe ale lui. D. Şafran, unul dintre remarcabilii violoncelişti sovietici, care după eliberarea Romîniei a cîntat împreună cu Enescu la Bucureşti Sonata pentru violoncel de D. Şostakovici, şi-a exprimat admiraţia pentru felul de a acompania al lui Enescu.

*

Deşi în prezentul articol despre George Enescu este imposibil să cuprinzi cît de cît activitatea multilaterală a acestui remarcabil muzician, totuşi este necesar să amintim, măcar pe scurt, de activitatea sa pedagogică. Insemnătatea ei este cît se poate de mare, cu toate că Enescu nu poate fi numit pedagog în sensul obişnuit al acestui cuvînt. Activitatea pedagogică a acestui muzician nu se limita la ţinerea de cursuri periodice de perfecţionare violonistică, pe care el le-a făcut la Paris în decursul unui şir de ani. Ea trecea dincolo de cercul restrîns al elevilor săi la vioară, dintre care cel mai remarcabil a fost J. Menuhin, şi se răspîndea asupra tuturor celor care, într-un fel sau altul, veneau în contact cu el. Fiecare concert dat de el, fie solistic, de cameră sau chiar simfonic, fiecare repetiţie a lui constituia pentru auditori o lecţie în felul său.

Caracterul pedagogic al activităţii sale se desprindea în principal chiar din tendinţa ei educativă, luminoasă. Fie cu vioara în mînă, fie la pupitrul dirijorului sau la pian, el era întotdeauna gata să răspundă la orice întrebare, să explice ceea ce căuta să realizeze, să asculte părerea altuia.

În discuţii, chiar şi cu oameni care nu-i erau cunoscuţi, el atrăgea simpatie repede, îi plăcea să i se spună direct şi simplu, asculta cu atenţie critica, el însuşi criticînd principial, fără ca să-şi impună vreodată părerea subiectivă, respectînd personalitatea interlocutorului. El găsea întotdeauna timp pentru tînărul muzician care i se adresa pentru vreo povaţă, şi ştia să înţeleagă cu atenţie greutăţile pe care le întîmpina respectivul muzician, să-i dea indicaţii precise, să-l încurajeze cu un cuvînt bun.

Un mare interes pedagogic şi metodic îl reprezintă numeroasele remarci şi păreri ale lui Enescu împărtăşite de el în diferite momente diferiţilor violonişti; din păcate însă, aceste păreri aşteaptă încă să fie generalizate. Mai jos facem o modestă încercare de a concretiza

[1]) Se spune că odată, G. Enescu în cadrul unui concert dat la Iaşi, a interpretat în aceeaşi seară concertul pentru vioară de Paganini şi concertul în mi-bemol-major pentru pian de Liszt.

unele dintre părerile lui, culese din convorbirile pe care autorul prezentului articol le-a avut personal cu Enescu precum şi din cele povestite de profesorul Henrich Koche de la Conservatorul din Liège.

Enescu considera că principala grijă a violonistului în exerciţiile cu mîna dreaptă este de a reuşi să ajungă la un sunet pur, larg, bogat şi mlădios. Un sunet continuu de o „largă respiraţie" — iată idealul spre care trebuie să tindă. De aici decurge şi cerinţa schimbării imperceptibile a arcuşului, mişcarea lui liberă pe toată întinderea. Enescu urmărea să realizeze maniera à la corde ; dar violonistul nu trebuie să realizeze această manieră folosind forţa. Ca un ecou la părerile lui Tartini — „forţă dar fără asprime (fără convulsii), mlădiere (elasticitate) dar fără slăbire (delăsare)", — principiul lui Enescu se baza pe ideea că forţa se naşte din supleţea mişcării. Asupra sunetului — spunea Enescu — trebuie lucrat mult, perseverent, acordînd o atenţie deosebită calităţii sunetului şi libertăţii mişcării atît în détaché cît şi în martelé. El recomanda, ca asupra acestor arcuşuri (coups d'archet) să se lucreze în diferite părţi ale arcuşului, în ritmuri diferite, în diferite nuanţe şi registre ale instrumentului, căutînd în toate cazurile să se realizeze o cît mai mare puritate şi expresivitate a sunetului.

Enescu acorda o atenţie deosebită studierii gamelor. Ca şi Ysaye, el recomanda ca acestea să fie cîntate în toate tonalităţile în martelé larg şi détaché, cu tot arcuşul în toate nuanţele de la pp pînă la ff. Enescu acorda acestui exerciţiu o foarte mare atenţie şi acei care au avut prilejul să asculte în interpretarea lui Preludiul din partita în mi-major de Bach, Preludiul şi allegro de Pugnani-Kreisler sau prima parte din Concertul de Brahms s-au putut convinge personal de eficacitatea lui.

În tehnica mîinii stîngi Enescu acorda o atenţie deosebită intonării pure a diferitelor intervale (în special a semitonurilor). După părerea lui Enescu, la baza exerciţiilor pe care le face un violonist cu mîna stîngă trebuie de asemenea să stea principiul mlădierii, al elasticităţii mişcării, iar nu cel al forţei aspre. În acelaşi timp, momentul hotărîtor nu îl constituie iuţeala ci tocmai completa libertate a mişcărilor care asigură egalitatea lor, agilitatea, îmbinarea lină a poziţiilor, diferitele feluri şi nuanţe de vibraţii.

În studiul tehnicii mîinii stîngi, Enescu acorda o mare atenţie exerciţiilor pentru obţinerea trilurilor. Dar şi în acest caz sarcina principală nu trebuia să fie atingerea iuţelii, ci mişcarea lină şi regulată a degetelor. Iuţeala — spunea el — vine mai tîrziu, de la sine, cînd, ca un rezultat al muncii tenace se înlătură orice încordare fără rost. Nu trebuie să piardă măsura şi precizia nici chiar cel mai repede tril, el nu trebuie să se transforme într-o mişcare nervoasă, convulsivă. Pentru violonist, trilul nu trebuie să constituie un procedeu de înfrumuseţare exterioară a melodiei, ci trebuie să-l subordoneze conţinutului muzicii. Acest lucru îi va permite să folosească diferite feluri de triluri ca un mijloc eficient de exprimare artistică. Un exemplu de folosire fină şi măiastră a trilului poate fi considerat interpretarea epizoadelor corespunzătoare din sonata „Trilul diavolului" de Tartini, din prima parte a concertului de Beethoven, din Poemul de Chausson. În fiecare dintre aceste lucrări, trilurile în interpretarea lui Enescu sunau în diferite feluri : cînd diabolic de viclean, cînd liniştit şi transparent, ca un murmur de izvor, cînd pătrunzător, paşnic, asemenea amurgului de vară.

În procesul de formare a unui violonist, în rînd cu exerciţiile speciale, Enescu acorda un loc important şi studiilor. După părerea sa, un violonist trebuie să studieze întreaga sa viaţă o serie întreagă de piese, ne mai vorbind de capriciile de Paganini. La fel ca şi G. Wieniawski, Enescu dădea o înaltă apreciere studiilor de Kreuzer, considerîndu-le deosebit de folositoare pentru dezvoltarea şi menţinerea unui şir întreg de deprinderi în interpretare atît pentru mîna stîngă cît şi pentru mîna dreaptă. O însemnătate deosebită pentru studierea trilului o acordă el studiilor Nr. 22 şi 24, iar pentru exerciţii de mîna dreaptă — studiile Nr. 1, 11 şi 13.[1] Acestea două din urmă împreună cu studiul Nr. 5 de Dont, el îndemna să fie interpretate în diferite combinaţii ritmice şi nuanţe, atît legato cît şi detaché, considerînd studiile amintite un material de neînlocuit pentru însuşirea trecerilor line ale arcuşului de la o coardă la alta, în diferite procedee de arcuş. Este caracteristic faptul că Enescu, chiar şi atunci cînd a devenit un artist universal recunoscut, revenea în mod regulat în special asupra studiului Nr. 11 de Kreuzer, asupra căruia lucra pentru perfecţionarea schimbării arcuşului la talon, staccato în sus şi în jos (pe lungimea întregului arcuş), trăsătură de arcuş (coups d'archet) Paganini, Viotti şi alţii.

La fel de mult aprecia Enescu studiile de Rode. Aceste studii, care deobicei sînt formate dintr-o introducere lentă, cantabilă şi un fragment mişcat, tehnic, dau posibilitatea însuşirii nu numai a unui anume procedeu tehnic, ci şi a unei cantilene expresive. După părerea lui, cel mai folositor din punct de vedere al frazării este studiul Nr. 14 (Adagio con espressione). El socotea că principala dificultate întîlnită în el constă în împărţirea corectă a arcuşului corespunzător cu frazarea muzicală.

Căutînd să subordoneze sunetul cerinţelor conţinutului muzical, Enescu nu privea niciodată diferitele elemente ale frazării izolate între ele. Pentru el, legato, nuanţele, aplica-

---

1) Numerele studiilor de Kreuzer se dau după ediţia sovietică în redactarea lui A. I. Iampolski.

tura şi altele reprezentau un singur tot de mijloace expresive, care trebuia tratat în ansamblul tuturor părţilor ce-l formau.

Menţionăm că Enescu, fiind faţă de sine deosebit de exigent, lucra continuu pentru menţinerea condiţiilor sale de interpretare la înălţimea cerută. În acest scop el căuta să folosească pe cît se poate de folositor fiecare clipă liberă. Neavînd posibilitatea să studieze regulat la vioară în condiţii normale, el nu se despărţea niciodată de gîtul de buzunar al viorii, care-i servea pentru exerciţii „mute". În legătură cu aceasta este interesant să remarcăm că Enescu era în general foarte sceptic faţă de teoria „geniului înnăscut" şi a „tehnicii de la natură". Rîzînd cu ironie de cei care credeau cu uşurinţă în astfel de teorii, lui îi plăcea să spună: „Adevărata măiestrie reprezintă 70% muncă şi 30% talent".

Un gen de activitate interpretativă muzicală iubit de Enescu a fost dirijatul. Îl atrăgea pentru că el reprezenta o posibilitate deosebit de completă şi de largă pentru slujirea artei muzicale în domeniul interpretării. Cu anii, Enescu simţea tot mai puternic necesitatea de a îmbrăţişa această formă, dintre cele mai înalte, de interpretare artistică. Ea devenea pentru el o formă de exteriorizare în interpretare la fel de necesară ca şi compoziţia. Artist profund şi multilateral, el era atras în special de bogăţia posibilităţilor de exprimare a orchestrei simfonice.

Dezvoltarea activităţii dirijorale a lui Enescu este strîns legată cu creşterea culturii muzicale şi în special a celei simfonice din Romînia.

În virtutea unui şir de cauze istorice şi social-economice, nivelul vieţii muzicale din Romînia secolului al XIX-lea nu era încă îndeajuns de ridicat. Este drept că în ultimele decenii din secolul trecut, condiţiile sociale ale ţării se transformau într-un ritm foarte rapid. Era perioada marilor schimbări în domeniul culturii. O dată cu dezvoltarea capitalismului industrial din Romînia, rolul Bucureştiului în viaţa ţării a crescut foarte mult. În anii ultimului deceniu din secolul al XIX-lea, oraşul Iaşi a ajuns să-şi piardă trecuta lui însemnătate de centru cultural al ţării, pe care el a mai păstrat-o în decursul unui număr de ani şi după unirea Moldovei de dincolo de Prut cu Muntenia (1859—1862), dînd naştere statului romîn; treptat, centrul de greutate al vieţii culturale s-a mutat în Bucureşti — capitala ţării.

Dar munca desfăşurată de activiştii pe tărîm muzical cu orientarea democratică, în special aceea a lui E. Caudella şi G. Muzicescu abia punea fundamentul artei componistice şi interpretative naţionale culte. Cu toate că educaţia muzicală şi viaţa concertistică erau în continuă dezvoltare, ele nu puteau încă atinge un avînt destul de larg. Întreaga activitate multilaterală a lui Enescu a servit pentru dezvoltarea lor drept un imbold puternic. Acest lucru s-a manifestat îndeosebi în timpul primului război mondial cînd el a considerat ca o datorie a sa patriotică să se întoarcă în patrie şi să împărtăşească soarta poporului său în anii de grea încercare.

Cu toate greutăţile ivite în anii războiului, Enescu a desfăşurat în Romînia o intensă activitate creatoare şi organizatorică. Fără să întrerupă concertele sale solistice, pe care le dădea în mod obişnuit în diferite oraşe ale ţării, cît şi activitatea sa pe tărîm componistic, el a unit în jurul său pe cei mai buni muzicieni romîni într-un remarcabil colectiv de orchestră — la început în Bucureşti iar apoi şi la Iaşi. Însufleţindu-i pe toţi cu entuziasmul său, Enescu, în calitate de dirijor principal, a inclus în repertoriul orchestrei lucrări remarcabile de compozitori clasici şi contemporani. Printre lucrările interpretate de el în anii războiului erau concertele Brandenburgice şi solistice de Bach, Simfonia a V-a de Haydn, 3 simfonii şi 4 uverturi de Mozart, toate simfoniile şi concertul pentru vioară de Beethoven, 3 simfonii de Schubert, Simfonia a III-a, concertul pentru vioară şi primul concert pentru pian de Mendelssohn, precum şi Uvertura şi Simfoniile I-a şi a IV-a de Brahms, Simfoniile a V-a şi a VI-a, Concertul pentru vioară, Concertul pentru pian şi Serenada pentru orchestră de coarde de Ceaikovski, apoi lucrări de Cherubini, Rossini, Saint-Saëns, Wagner, Berlioz, Grieg, Svendsen, Franck, Debussy, Dukas, Rimski-Korsakov, Glazunov, lucrări de compozitori romîni, tineri pe atunci, M. Jora şi D. Cuclin, şi multe altele.

Lui Enescu îi aparţine meritul de a fi interpretat pentru prima oară în Romînia unele lucrări muzicale mari cum ar fi Simfonia a IX-a de Beethoven (14 decembrie 1914), actul al III-lea din opera „Parsifal" de Wagner (8 martie 1915) şi „Damnaţiunea lui Faust" de Berlioz (24 aprilie 1916). Năzuinţa de a face cunoscute publicului noi lucrări l-a caracterizat şi în anii de după război. Astfel, de pildă, în anul 1945 el a interpretat pentru prima oară în Romînia „Simfonia Leningradului" de D. Şostakovici; aceasta a constituit una dintre manifestările de simpatie pe care el o nutrea faţă de Uniunea Sovietică, faţă de arta muzicală sovietică.

În februarie 1917 Enescu a vizitat Rusia. *Trebuie să remarcăm că şi mai înainte* — în anii 1909 şi 1912 — el a vizitat de două ori ţara noastră. Enescu cunoştea bine şi dădea o înaltă apreciere creaţiei compozitorilor ruşi şi era un prieten apropiat al lui Rimski-Korsakov, Rahmaninov, Prokofiev, Miaskovski, Glier, precum şi al lui Auer, şi alţii. L-a atras întotdeauna înaltul nivel artistic al culturii muzicale ruse şi urmărea cu o atenţie deosebită dezvoltarea ei. Sosind la Petersburg în memorabila perioadă a evenimentelor din februarie, el a concertat cu mare succes în calitate de violonist şi de dirijor.

După terminarea războiului, Enescu a reluat activitatea sa concertistică, de dirijor și solist, făcînd turnee prin diferite țări. În această perioadă el a dat pentru prima oară concerte în America, unde publicul muzical îl aprecia foarte mult ca violonist și ca dirijor. Această recunoaștere a atins cea mai înaltă expresie atunci cînd în 1937, a fost ales în locul lui Arturo Toscanini ca dirijor permanent al orchestrei filarmonice din New York.

Interpretarea lui Enescu-dirijor se caracteriza, în principal, prin aceeași orientare ideologică emoțională și prin înalte calități artistice asemănătoare celor pe care le avea în interpretarea violonistică : profunzime și înaltă artă în concepție, claritatea și șlefuirea atentă a detaliilor, finețea frazei, ritm expresiv — sever, dar în același timp viu, muzical. Ca dirijor, el uimea îndeosebi prin arta îmbinării timbrelor și prin atingerea unui deplin echilibru sonor între grupele orchestrale. Gesturile lui erau laconice și reținute, dar expresive și precise ; transmițînd cu multă elasticitate cele mai fine nuanțe și accente, ele erau întotdeauna convingătoare și înțelese de orchestranți.

De obicei, prima repetiție, în special cu orchestrele noi pentru el, Enescu o începea prin a cînta lucrarea la pian, aceasta pentru ca să edifice pe interpreți asupra felului său de tratare. Cunoștea perfect partiturile și putea oricînd să execute pe de rost, la pian, pe oricare dintre ele. Stăpînind cu măiestrie instrumentul, el putea să transmită în reducție pentru pian tot ceea ce i se părea mai însemnat. Datorită uimitoarei sale memorii, Enescu nu avea nevoie de partitură nici atunci cînd era la pupitrul dirijorului, lucru care-i dădea libertate și siguranță în tratare. În felul acesta el putea să se concentreze cu totul asupra interpretării, care cu aceeași forță captiva și pe muzicieni și publicul auditor.

*

Întreaga activitate interpretativă a lui G. Enescu — solistică, dirijorală și de cameră purta un caracter iluminist pregnant exprimat. Prin concertele sale el a căutat întotdeauna să apropie cercuri largi ale publicului de cultura muzicală, să educe gustul artistic al auditorilor, să le inspire dragoste pentru muzică. Considerînd că muzica trebuie să înnobileze și să unească oamenii, el vedea în propaganda artei muzicale o datorie a sa de om și de artist. Pentru realizarea acestui țel Enescu a continuat și în anii de război (este vorba de primul război mondial) trecînd peste dificultățile de transport, turneele sale concertistice incluzînd în itinerariul lor chiar și mici orașe provinciale. De obicei, în cea mai mare parte a concertelor sale, sumele încasate le dădea pentru diferite nevoi cultural-educative — pentru organizarea de grădinițe de copii și școli, pentru instituirea — în anul 1912 — a concursului anual ce-i purta numele, pentru cele mai bune lucrări de tineri compozitori români (după cum se știe, acest concurs a pus bazele școlii de compoziție naționale românești) [1], pentru procurarea în anul 1915 a orgii din sala de concerte a Ateneului din București etc. În anii de război, Enescu a acordat o atenție deosebită răniților și a contribuit mult pentru îmbunătățirea situației lor. Datorită lui, pentru fondul de ajutorare a răniților s-au strîns 600.000 lei aur.

Dar Enescu considera că datoria lui nu se mărginește doar la ajutorul material ; el acorda o mare însemnătate sprijinului moral și a dat în nenumărate rînduri concerte pentru răniți în spitale și ambulanțe militare. Și pretutindeni unde apărea fie printre răniți sau studenți, copii sau la căpătîiul patului de moarte al pictorului romîn Luchian, la care a venit ca să-i aline suferințele cu cîntul său, arta sa profund umană producea o neuitată impresie, făcînd să izvorască un sentiment de caldă recunoștință.

Forța influenței emoționale a artei lui Enescu era atît de mare încît uneori producea o reacție mișcătoare prin sinceritatea sa, în special la oamenii simpli. În clocotitoarea sa activitate Enescu era însuflețit de legătura pe care o avea cu oamenii din popor, cu patria sa natală.

Activitatea lui Enescu era atît de multilaterală și atît de bogată în toate manifestările sale încît rămîi uimit de nesecata energie și rezistență a acestui om și artist. Pentru Enescu muzica era o necesitate vitală. În munca creatoare el găsea un permanent izvor de fericire și se părea că putea lucra fără nici un pic de odihnă, întrucît, pentru el odihna consta în trecerea de la o muncă la alta. „Odihnește-te de muncă prin muncă" îi plăcea lui să spună și el însuși prezenta cel mai elocvent exemplu în acest fel, ocupîndu-se neîncetat de noi și noi activități.

Enescu a împletit întotdeauna activitatea sa de creație cu cea obștească. Astfel, în rînd cu toate celelalte îndatoriri, el a luat cea mai activă parte în crearea Societății compozitorilor români, pe care el i-a sprijinit cu o grijă părintească. În timpul cît a fost președintele Societății, el a contribuit la punerea bazelor cabinetului de folclor.

Enescu nu a ajuns la concluzia necesității creării unui centru de culegere și studiere a creației muzicale populare, ca rezultat al manifestării unui interes etnografic sau din considerente sentimentale. El a fost un adept convins al părerii că studierea profundă a tezaurului moștenirii muzicale populare este o condiție absolut necesară pentru dezvoltarea artei muzicale progresiste culte.

Entuziasmul cu care a răspuns el în anul 1936 bărbăției minerilor francezi aflați în grevă, pentru care a cîntat atunci, constituie o elocventă dovadă de partea cui erau simpatiile

1) La acest concurs G. Enescu citea personal toate partiturile.

lui Enescu în lupta pe care o desfăşura clasa muncitoare.

Enescu a rămas un patriot înflăcărat pînă la sfîrşitul vieţii sale. Condamnînd fascismul şi ridicîndu-se pentru unirea forţelor democratice din Romînia, el scria în anul 1936: „Eu sînt pentru victoria raţiunii asupra forţelor... întunericului şi ignoranţei".[1] Şi în anii celui de al doilea război mondial el a continuat să lucreze în patria sa, renunţînd la toate invitaţiile de peste hotare.

Cînd, în urma istoricelor victorii ale poporului sovietic, pentru Romînia a sunat ceasul eliberării, Enescu a salutat zorile noi ale patriei sale prin interpretarea muzicii ruse şi sovietice. În martie 1945, în afară de Simfonia a VII-a de Şostakovici, au fost interpretate la Bucureşti poemul simfonic „Tamara" de Balakirev şi Simfonia a IV-a de Ceaikovski. Enescu a fost unul dintre primii care a semnat actul de constituire a Asociaţiei romîne pentru strîngerea legăturilor culturale romîno-sovietice şi a devenit preşedintele secţiei muzicale a acestei asociaţii. El a primit cu multă bucurie în Romînia pe artiştii sovietici D. F. Oistrah, L. N. Oborin, D. B. Şafran, membrii cvartetului de stat „Vuillaume" şi alţii, în compania cărora a dat concerte solistice de cameră şi simfonice. În aprilie 1946 D. Şafran scria: „Plecînd din Romînia aş vrea să spun că G. Enescu a produs asupra mea cea mai mare impresie. Întîlnirile noastre, contactul personal şi cîntul împreună au fost de o sinceritate autentică. El va veni la noi ca sol al muzicii romîneşti şi sînt bucuros că oamenii noştri îl vor putea auzi pe acest mare muzician".

Şi într-adevăr, în primăvara anului 1946, Moscova l-a salutat pe G. Enescu, sosit în U.R.S.S. în vizită de răspuns. Acest „gigant al interpretării" cum l-a denumit D. Oistrah, a dat concerte ca dirijor, violonist şi compozitor. A interpretat Simfonia a V-a de Beethoven, Simfonia a IV-a de Ceaikovski, prima sa Rapsodie romînă, concerte de Bach, Haciaturian, poemul de Chausson şi alte lucrări. Împreună cu el au concertat D. Oistrah, E. Ghilels şi alţi artişti sovietici. Remarcabilul muzician romîn a fost primit cu căldură la Uniunea Compozitorilor din U.R.S.S., unde într-un cerc de vechi prieteni — Prokofiev, Miaskovski, Glier şi alţii — a interpretat la pian lucrările sale.

Primirea călduroasă ce i s-a făcut lui Enescu în U.R.S.S. l-a emoţionat profund pe bătrînul artist. Luînd cuvîntul după înapoierea sa în ţară la recepţia dată de Asociaţia Romînă pentru strîngerea legăturilor culturale cu Uniunea Sovietică (A.R.L.U.S.) la 17 mai 1946, el a spus cu emoţie: „Mi s-a făcut o primire pe care poate că nici nu o meritam. Apreciez în mod deosebit sprijinul pe care mi l-a dat orchestra sovietică, disciplina ei, năzuinţa de a executa toate indicaţiile şi forţa de pătrundere în fondul muzicii. Aş vrea să remarc cultul frumosului, care în Uniunea Sovietică se practică pe o scară largă, ca o acţiune serioasă, bazată pe merite adevărate în muncă". În felul acesta bătrînul maestru, care şi-a dedicat întreaga sa viaţă cultivării frumosului în oameni, şi-a exprimat atitudinea sa faţă de ţara socialismului.

*

La 4 mai 1955, ţintuit în pat de o boală grea şi lipsit de posibilitatea de a se întoarce în patrie, G. Enescu s-a sfîrşit la Paris. Poporul romîn a dat o înaltă apreciere meritelor acestui remarcabil muzician, membru fondator al Academiei R. P. Romîne, deputat în Marea Adunare Naţională, care a făcut atît de mult pentru arta muzicală şi în special pentru cultura muzicală naţională. Pentru eternizarea memoriei sale, guvernul Republicii Populare Romîne a hotărît să organizeze din trei în trei ani, în Bucureşti un Concurs Internaţional pentru interpreţi care va purta numele lui „George Enescu"; în cadrul facultăţilor de compoziţie şi de interpretare s-au instituit burse ce-i poartă numele. S-a luat hotărîrea să se ridice statui în Bucureşti şi în satul său natal, de asemenea să se restaureze şi să se transforme în muzeu casa în care s-a născut.

Murind departe de patrie, el îşi adresa gîndurile poporului său, tineretului, lăsîndu-le cu limbă de moarte îndemnul de a continua cauza ce i-a fost atît de scumpă. În acest testament au răsunat cuvintele lui „Ce fericiţi trebuie să fiţi voi, tinerii, care veţi putea înfăptui ceea ce noi n-am reuşit să facem!" Această adresare către viitor a reflectat încă o dată gîndurile şi sentimentele acestui mare artist şi umanist care şi-a închinat neprecupeţit întreaga sa viaţă îndelungată slujirii artei, chemate „să ducă oamenii înainte, pe drumul spre mai bine".

---

1) Citat din articolul Preşedintelui Academiei de Ştiinţe din R.P.R. Traian Săvulescu — „O uriaşă operă creatoare închinată adevărului, frumosului şi binelui" — „Scînteia" 1955, nr. 3286.

Despre concepţia şi expresivitatea filozofică în muzică

III

de GEORGE BĂLAN

CAPITOLUL II

Cristalizarea şi evoluţia istorică a expresivităţii filozofice în muzică

În încercarea noastră de a defini specificul conţinutului filozofic al muzicii ne-am sprijinit pe operele muzicale apărute într-un stadiu evoluat — cel postbeethovenian de dezvoltare a acestei arte. Examinînd un fenomen în stadiul maturităţii sale, îi putem sezisa mai limpede şi mai precis esenţa care numai în procesul maturizării se conturează, se defineşte, se consolidează. Iar în cazul muzicii, aşa cum am dovedit, gîndirea filozofică este o parte integrantă a însăşi esenţei acestei arte, a specificului său. Considerarea fenomenului muzical în stadiul evoluat al dezvoltării sale ne-a lipsit însă de posibilitatea de a vedea cum s-a ajuns la cristalizarea expresivităţii filozofice a muzicii, care a fost procesul parcurs de muzică pentru a deveni capabilă să exprime chintesenţa existenţei cu o profunzime şi forţă de generalizare care fac din ea arta cea mai apropiată de gîndirea filozofică.

Tratarea pur logică a problemei mai are însă un neajuns. Cele cîteva principii generale care stau la baza expresivităţii filozofice a muzicii au fost deduse, este drept, din analiza fenomenelor muzicale concrete şi din acest punct de vedere ele oglindesc ceea ce este stabil, general şi comun — deci legitate — în aceste fenomene. Dar principiile nu au o existenţă ideală, de sine stătătoare; ele trăiesc ca realităţi concrete, în continuă evoluţie şi schimbare, care nu numai că îmbracă esenţa constantă în veşminte noi, corespunzătoare noilor cerinţe ale istoriei, dar totodată luminează într-un chip nou, dintr-o perspectivă nouă, această esenţă. Tocmai imaginea acestei evoluţii concret-istorice a conţinutului filozofic în muzică n-am putut noi da în capitolul precedent.

Iată de ce examinarea istorică a problemei expresivităţii filozofice a muzicii se impune cu necesitate după analiza pur logică la care am supus-o. Acest examen istoric priveşte în mod exclusiv genul filozofic, adică muzica filozofică în sensul riguros al cuvîntului, muzica în care, aşa cum am arătat, problemele de conştiinţă trec pe primul plan alcătuind însuşi axul în jurul căruia gravitează gîndirea muzicală. Datorită legăturii sale cu ceea ce este mai profund, mai esenţial în muzică, artă care datorită specificului său se ridică la reflectarea cea mai generalizată a existenţei, acest gen şi-a cucerit, din momentul constituirii sale, rolul conducător în procesul evolutiv al muzicii, influenţînd dezvoltarea expresivităţii filozofice în general a creaţiei muzicale. A schiţa tabloul istoric al cristalizării şi evoluţiei conţinutului filozofic echivalează aşadar cu a reda schema dezvoltării istorice a muzicii însăşi.

Vom urmări oare cristalizarea conţinutului filozofic al muzicii pornind de la înseşi începuturile acestei arte?

Nu ar avea sens.

Timp de cîteva secole muzica a trebuit deabia să-şi alcătuiască limbajul, cu gramatica şi vocabularul necesare nu numai transmiterii dar şi conceperii gîndurilor de către compozitor. Or, era firesc ca în perioada cînd acest limbaj se afla într-un stadiu elementar şi rudimentar, gîndirea muzicală să nu se poată ridica la generalizări cu caracter filozofic.

Angajată în acest proces de constituire a fundamentelor limbajului său, de făurire a mijloacelor elementare de exprimare a gîndurilor, muzica ajunsese a prezenta spre începutul secolului XVII următoarele trei tendinţe:

a) Contemplarea transfigurată a divinităţii, a cărei adorare impunea înăbuşirea oricărei porniri pămîntene.

b) Exaltarea — printr-o reacţie firească —, în cîntece şi dansuri a bucuriei de a trăi, de a petrece, de a iubi.

c) Îndeletnicirea cu arhitecturarea pur formală a mijloacelor muzicale descoperite pînă atunci.

Deşi uneori colaborează şi cîteodată se întîlnesc în creaţia aceluiaşi compozitor, cele trei tendinţe îşi au totuşi reprezentanţi tipici.

Proslăvirea pioasă a divinităţii constituie patosul meselor, motetelor, imnurilor, cantatelor înălţate cu sinceră fervoare întru glorificarea lui dumnezeu şi a bisericii de Josquin des Prez, Palestrina, Vittoria şi alţii.

Suflul profan al bucuriei de a trăi străbate madrigalurile, baladele, rondelurile trubadurilor şi truverilor, ale unor Machaut, Jannequin, Lassus.

Cît despre preocuparea de pură construcţie formală, prin arhitecturarea unor imense edificii polifonice, aceasta se întîlneşte cele mai adeseori în legătură cu genurile bisericeşti; un punct maxim a atins această hipertrofiere a construcţiei polifonice în muzica contrapunctiştilor flamanzi Ockegen, Busnois, Obrecht şi alţii pe care posibilităţile de suprapunere a vocilor ajunsese a-i interesa nu ca mijloc expresiv, ci ca scop în sine.

Acestea erau principalele tendinţe ale muzicii europene în ajunul apariţiei acelei uriaşe personalităţi pe care o privim astăzi, persona-

litatea adevăratului părinte al muzicii universale: Johann Sebastian Bach. Cu greu am putea vorbi despre existența unui gen filozofic în muzica acestei perioade. Singurul mod quasi filozofic de a pune probleme de conștiință — și în condițiile puterii despotice a bisericii nu putea fi altfel — constă în negarea vieții cu bucuriile și durerile ei, în numele identificării cu ființa supremă și al extazului religios. In epoca în care filozofia fusese transformată într-o slugă a teologiei, cînd orice încercare de a medita asupra vieții independent de dogmele bisericești era urmărită ca erezie inspirată de diavol, era aproape cu neputință ca muzica să exprime o altă filozofie decît aceea a totalei supuneri față de forța divină. Aceasta nu era însă, în fond, o autentică filozofie deoarece nu ducea la cunoașterea vieții, nu dezvăluia esența acesteia ci, dimpotrivă, respingea realitatea, acoperindu-i contururile în fumul învăluitor și ametitor de tămîie. Capacitatea de expresivitate filozofică a muzicii putea așadar să se închege numai atunci cînd în locul contemplației mistice — ca fundamentală atitudine a conștiinței — ar fi apărut interesul afectiv și intelectual față de realitate în a cărei înțelegere compozitorul încă nu bănuia că poate merge tot atît de departe ca și filozoful. Cristalizarea filonului filozofic al muzicii este de aceea organic legată cu afirmarea realismului. De-altminteri, într-o foarte însemnată măsură, cele două probleme coincid.

I. *Zorii gîndirii filozofice în muzică*

Johann Sebastian Bach nu descoperă mijloace muzicale noi. Baza limbajului său expresiv o constituie moștenirea polifonică a înaintașilor. Dar formele contrapunctice ale acestora — și în primul rînd canonul și fuga — sînt în așa măsură transfigurate încît ajung a căpăta un sens radical opus celui pe care-l aveau în creația contrapunctiștilor flamanzi. Din mijloace de construcție pur arhitectonică, a cărei grandoare exterioară era invers proporțională cu conținutul uman, ele devin la Bach *gîndire* muzicală în sensul cel mai profund al cuvîntului. Construcția contrapunctică — indiferent dacă avem de-a face cu o invenție simplă pe două voci sau cu o fugă monumentală — se desfășoară la Bach cu o logică a cărei naturalețe și totodată rigoare sugerează însuși procesul de gîndire umană cu expunerea, argumentarea și confruntarea ideilor, cu inevitabila concluzie care încununează un raționament bine condus. După mărturiile unor elevi ai lui Bach, „el îi învăța pe aceștia să vadă în vocile instrumentale niște *personalități,* iar în opera instrumentală polifonică o convorbire între aceste personalități dar stabilea totodată regula ca fiecare din ele să vorbească bine și la vreme, iar dacă nu are ce să spună, atunci e preferabil să tacă și să aștepte pînă îi vine rîndul". Cu Bach gîndirea muzicală capătă conștiința propriei sale puteri, devine independentă și de sine stătătoare. Biserica nici nu bănuia ce revoluție eliberatoare se pregătea subteran, prin acumularea mijloacelor polifonice, în înseși genurile și formele patronate de ea. Apăsată de tirania dogmelor bisericești muzica își dezvolta însă stihinic colosale puteri lăuntrice de care ea nu era conștientă și pe care doar geniul lui Bach, primul mare gînditor al artei sunetelor, avea să i le reveleze. Trezindu-se parcă din somnolența spirituală în care o menținuse fumul ametitor de tămîie, gîndirea muzicală se avîntă cu îndrăzneală și impetuozitate în încercarea puterilor sale de a cerceta, a analiza, a raționa. Incearcă o adevărată bucurie în a-și dovedi tăria, în a-și descoperi inepuizabile mereu noi resurse de argumentare și această bucurie se transformă uneori în scop în sine. Un imn frenetic închinat nemărginitei forțe a rațiunii umane — iată ce reprezintă în fond „Clavecinul temperat" și „Arta fugii". Din această demonstrare insistentă, uneori cu aspect de virtuozitate, a puterii gîndirii, izvorăște caracterul rationalist propriu într-o mare măsură al muzicii lui Bach și care creează unora — îndeosebi celor formați la școala muzicii romantice — impresia de uscăciune și ariditate. O doză de temei există în această impresie. După ce am studiat în capitolul precedent particularitățile conținutului filozofic în muzică, pe care l-am definit ca izvorînd din abordarea unor probleme de conștiință cu puternic răsunet afectiv și manifestîndu-se într-o formă prin excelență emoțională, ne putem da seama că la Bach într-adevăr conținutul rațional nu se integrase încă organic specificului emoțional al muzicii. Pe de altă parte însuși acest specific emoțional al artei muzicale încă nu se cristalizase de-a binelea, muzica nu devenise încă pe deplin conștientă că misiunea ei este de a exprima și transmite totul prin filtrul vieții emoționale. Moștenirea veacurilor de înțelegere scolastică a muzicii asimilată de medievali științei iar nu artelor, apăsa încă prea puternic pentru ca eliberarea de sub tirania ei să se producă dintr-o dată. Pe de altă parte, vremea în care trăiește Bach este prin excelență o epocă a suveranității rațiunii, epoca clasicismului. Iată de ce la Bach ochiul mereu lucid al rațiunii urmărește cu severitate cele mai mici mișcări ale sufletului veghind ca nu cumva vreuna din acestea să-i turbure limpezimea, să-i slăbească puterea de judecată, iată de ce uneori această autoritate a rațiunii se manifestă cu o energie care face ca glasul inimii să vorbească într-o abia perceptibilă șoaptă. Dar a vedea numai această supremație, niciodată zdruncinată, a rațiunii înseamnă a avea o imagine cu totul unilaterală a creației lui Bach. Să ne gîndim la acel zguduitor document de conștiință al secolului XVII care este „Etica" lui Spinoza.

Lucrarea îl ține pe cititor la distanță prin modul ei de demonstrație bazat în chip exclusiv pe metoda geometrică a axiomelor și teoremelor. Dar o dată înlăturată sfiala care-l împiedică pe cititor să forțeze porțile acestor fortărețe scolastice, o dată ce el pătrunde în intimitatea gîndurilor spinoziene, el își dă seama că toată această impunătoare construcție geometrică, cu înfățișare atît de rigidă, a izvorît din dorința autorului de a rezolva în modul cel mai logic, cel mai convingător, problema de căpetenie a vieții omului: cum poate fi atinsă fericirea? — cea mai umană, cea mai emoțională problemă care poate frămînta conștiința. Excesivul raționalism al formei nu este decît un tribut plătit de Spinoza interesului general care-i cuprinsese pe gînditorii epocii pentru metodele de investigație și expunere ale matematicii și mecanicii, științe ce ajunseseră a cîștiga un înalt prestigiu în vremea aceea. Mai mult decît atît: din lectura „Eticii", îți dai seama că Spinoza cunoștea din proprie experiență afectivă forța, complexitatea, nuanțele cele mai intime ale sentimentelor, influența pe care acestea o exercitau asupra vieții spirituale a omului. Altfel n-ar fi putut crea un tablou atît de înfricoșător al ravagiilor pe care atotputernicia afectelor le produce în sufletul omenesc, așa cum a zugrăvit în penultima secțiune a cărții sale, intitulată „Despre sclavia omului sau despre puterile afectelor". Dar tocmai pentru că își dădea seama că pe această cale fericirea este cu neputință de atins, preconiza Spinoza acea necruțătoare supremație a rațiunii care să țină în frîu pornirile oarbe ale afectivității. Nu însă un intelect uscat și rece contrapunea Spinoza irezistibilului tumult emoțional — aceasta ar fi dus la o sărăcire a vieții sufletești și totodată n-ar fi rezolvat problema înfrîngerii puterii distrugătoare a afectelor — ci năzuința de a cunoaște devenită necesitate a afectivității, activitatea intelectuală transformată în declanșator și mobil al vieții noastre emoționale — ceea ce filozoful olandez denumea „dragostea intelectuală" pentru adevăr. Numai cînd omul va fi liber de tirania afectelor, cînd în viața sa sufletească va domni rațiunea lucidă aducătoare de liniște și seninătate, va putea el cunoaște adevărata fericire. Acesta este sensul ultimei părți a „Eticii" intitulată „Despre puterea intelectului sau despre libertatea omului". Am făcut această digresiune spinoziană pentru că locul pe care principiul rațional îl ocupă în gîndirea muzicală a lui Bach este identic: rațiunea este la Bach suverană și atotputernică nu pentru că neagă în chip orgolios furtunile sufletului ci pentru că le domină, nu pentru că rămîne surdă la întrebările pătrunse de înfiorare ale acestuia, la problemele grave ale conștiinței ci pentru că le ascultă, le înțelege și le rezolvă cu cea mai adîncă înțelepciune.

Rațiunea lucidă și de sine stătătoare vede acum lucruri pe care mintea îmbătată de opiumul extazului religios nu le putea sezisa. Imaginea neturburată și încremenită a lumii pe care o născuse contemplația religioasă a predecesorilor se destramă la Bach din ce în ce mai mult. Liniștea beatitudinii divine, a contemplației pure începe a fi turburată de sonorități ce introduc în muzică elemente de tensiune, de diversitate, de contrast care schimbă simțitor imaginea muzicală a existenței umane. Gîndirea muzicală a lui Bach se bazează în principal, este drept, pe principiul monotematismului, dar procesul de prelucrare, variațiile la care el supune tema sînt atît de structurale și izvorăsc dintr-o viziune de un atît de neobișnuit dramatism al vieții, încît îl duc la un pas de dezvoltarea conflictuală caracteristică principiului formei de sonată, cristalizat pe deplin abia în muzica lui Beethoven. În marile compoziții instrumentale, remarcă Asafiev în „Forma muzicală ca proces", gîndirea lui Bach „este gata-gata să treacă în sfera formei de sonată cu confruntarea contrastantă a temelor caracteristice acesteia și să părăsească drumul canonului sau al variației adică, și într-un caz și în altul, drumul monotematismului". Acest pas hotărîtor Bach însă în mod obiectiv nu putea să-l facă. Marii gînditori ai secolului XVIII, spunea Engels, ca și predecesorii lor nu au putut trece dincolo de limitele impuse de însăși epoca în care trăiau. Într-o epocă în care destinele muzicii erau încă intim legate de viața bisericii, viziunea lui Bach asupra lumii nu se putea în întregime elibera de spiritul religios ce călăuzea înțelegerea problemelor existenței. Ideea luptei, a ciocnirii forțelor, absentă în muzica predecesorilor, este limpede afirmată de Bach — și în aceasta constă unul din meritele sale istorice — dar el vede această idee realizîndu-se exclusiv pe plan moral prin suportarea stoică a suferinței, înfrîngerea ei și autodesăvîrșirea spirituală. Totodată dezvoltarea tematică se mișcă la Bach într-un cerc închis. Exact în clipa cînd acumularea tensiunii atinge un punct culminant care îl face pe ascultătorul modern să aștepte trecerea ei într-o nouă calitate, Bach frînează această impetuoasă mișcare înainte, readucînd dezvoltarea muzicală la punctul tematic inițial. Aceste particularități ale gîndirii lui Bach dezvăluie încă o înțelegere limitată a luptei, înțelegere care-și pune pecetea pe expresia muzicală chiar atunci cînd compozitorul, îndepărtîndu-se de la principiul monotematic, folosește două sau mai multe teme. Viziunea dramatică a vieții ca unitate și luptă a principiilor contrastante era limitată la Bach nu pentru că acesta folosea de preferință procedeul monotematic ci însăși această predilecție pentru monotematism era determinată de viziunea filozofică a compozitorului; așa încît atunci cînd se întîmplă să folosească procedeul politematismului, Bach nu realiza o calitate expresivă nouă ci îl subor-

dona modului său caracteristic de a înțelege viața. Tot în „Forma muzicală ca proces" Asafiev face următoarea paralelă între politematismul lui Bach și cel al lui Beethoven : „În primul caz politematismul este, în esență, multiplicarea unei singure teme sau simpla alăturare a unui număr de teme, în al doilea caz avem de-a face cu devenirea dialectică a unor idei care luptă între ele". Reies cu limpezime limitele în care încă se mișcă gîndirea muzicală a lui Bach.

În ciuda limitelor sale, și mai ales în comparație cu imaginea încremenită și misticizată pe care o dădea asupra lumii muzica secolelor precedente, această pătrundere a muzicii lui Bach de sentimentul vieții reale și a ceea ce constituie esența acesteia — lupta contrariilor, era de o însemnătate istorică uriașă. Menținîndu-se formal în cadrul dogmelor bisericești și a obligațiilor care-i incumbau față de acestea, Bach a introdus în muzică un curent de viață pămînteană, proaspătă, ce contrazicea vederile filozofico-estetice ale bisericii. După secole de autoflagelare simțirea omenească își face în sfîrșit auzit glasul ei autentic și cuceritor. Iată de ce primii germeni ai spiritului filozofic în muzică sînt legați de afirmarea realismului pe tărîmul acestei arte, atît unul cît și celălalt nefiind în fond decît laturi ale aceleiași probleme : reflectarea realității în ceea ce are ea mai esențial.

Acest început de oglindire a dialecticii existenței și gîndirii omenești în muzică de către Bach coincidea cu procesul asemănător petrecut în cugetarea filozofică a epocii ; și acolo, după o lungă hibernare sub semnul scolasticismului medieval, genialele intuiții dialectice ale lui Heraclit și Aristotel reînviau, se afirmau, creșteau în gîndirea filozofică ca și muzica, împotrivirea ostilă a bisericii consecvent credincioasă tradiționalelor păreri despre „invariabilitatea absolută a naturii" (Engels). După cum în epoca precedentă de atotputernicie a acestei viziuni metafizice nu putea fi posibilă o altă modalitate de gîndire muzicală decît aceea bazată pe perceperea statică, contemplativă, ascetizată a vieții. Se ridică cu acest prilej o problemă mai generală : să fi influențat gîndirea speculativă asupra gîndirii muzicale, determinînd orientarea filozofică a acesteia ? Fenomenul este într-adevăr posibil și îl vom întîlni bunăoară în cazul lui Wagner a cărui gîndire muzicală se resimte serios de influența ideilor lui Nietzsche și ale lui Schopenhauer. Dar ar fi neîntemeiat a trage din aceste fenomene, totuși izolate, concluzii cu caracter general. Compozitorul, ca orișice artist, este incomparabil mai sensibil la perceperea emoțional-concretă decît la cea speculativ-abstractă a lumii. Asta nu înseamnă — cum am mai dovedit — că opera muzicală n-ar fi însoțită și de o elaborare intelectual-moțională dar de cele mai multe ori cînd se petrece ea are un caracter lirico-poetic : compozitorul nu-și reprezintă opera sa ca întruchiparea unor esențe abstracte ci ca ecou poetic al unor trăiri sufletești.

Vrem să spunem, cu alte cuvinte, că influența — uneori posibilă — a gîndirii speculative asupra celei muzicale n-are nici pe departe caracterul de lege și că nu în sistemele filozofice contemporane compozitorilor trebuie căutate sursele conținutului filozofic al muzicii acestora. De unde provine atunci similitudinea de tendințe ? Ea provine, după părerea noastră, din aceea că realitatea unică și indivizibilă a spiritului uman se exteriorizează în forme deosebite dintre care filozofia și muzica sînt cele mai *deosebite* — datorită antagonismului dintre precizia și caracterul intelectual al noțiunii pe de o parte, imprecizia și caracterul emoțional al sunetului muzical pe de altă parte, dar totodată și cele mai *apropiate* — datorită gradului maxim de generalizare la care amîndouă se ridică în reflectarea proceselor vieții, datorită modului direct, nemijlocit în care este transmisă esența lăuntrică a acestor procese. Nu trebuie de aceea să ne surprindă dacă tendințele spirituale ale unei epoci pe care atît de nud le dezvăluie filozofia contemporană lor, ni se vor dezvălui în ceea ce au mai fundamental și în aceeași nuditate tocmai în muzica acelei epoci, adică în domeniul conștiinței sociale ce pare cel mai opus cugetării filozofice.

II. *Simfonismul și oglindirea dialectică a realității*

Ambianța social-istorică în care trăia a impus viziunii filozofice a lui Bach limite peste care compozitorul, cu toată genialitatea sa, nu putea trece. Era firesc ca în condițiile atotputerniciei bisericii și a predominării mentalității religioase, în condițiile unei relative stabilități politice sub semnul puterii feudale conservatoare, gîndirea despre viață a lui Bach să nu poată merge pînă la capăt în încercarea ei de a dezvălui prin sunete adîncurile naturii și existenței umane. Chiar atît cît se realizase, această încercare constituia o sfidare la adresa reprezentărilor filozofico-estetice tradiționale, apărate în primul rînd de biserică, sfidare care a făcut ca mesajul uman al artei lui Bach să se lovească de rezistențe, uneori destul de serioase, din partea oficialității.

Mozart a avut nenorocul și totodată șansa să trăiască în condiții ceva mai dramatice decît Bach. Nenoroc, deoarece conflictele lui cu reprezentanții clericali și laici ai stăpînirii feudale, mizeria materială în care a fost obligat de aceștia să trăiască, i-au otrăvit viața și l-au răpus în plină floare a vîrstei. Șansă, deoarece prin tragica sa experiență socială, Mozart a putut intui mai acut decît toți predecesorii săi și decît contemporanul său, seninul Haydn, contrazicerile vieții în care aspirațiilor spre frumos și bine, sentimentelor nobile și generoase

li se împotrivesc, brutale, neomenia şi tirania. La aceasta se adăuga, în acea epocă de intensă răspîndire a ideilor progresiste ale enciclopediştilor, ale lui Rousseau şi Voltaire, neliniştea prevestitoare a unei inevitabile furtuni sociale. Mozart n-a fost în mod special preocupat de problemele filozofice şi politice ale timpului său, dar ca artist genial, înzestrat deci cu o excepţională sensibilitate, el n-a putut să nu simtă pulsul neobişnuit de dramatic al vremurilor prerevoluţionare, mai ales în ultimii ani ai vieţii. Şi iată că în muzica acestui mereu zîmbitor cîntăreţ al tinereţii se fac auzite accente de un tragism cum nu se mai întîlnise la nici unul din contemporanii săi. Compozitorul care cucerea prin vesela nepăsare pe care o opunea încercărilor şi vicisitudinilor vieţii începe în ultimele lucrări să cadă tot mai des pe gînduri, să se lase pradă reflecţiei dureroase. Necruţătoarea moarte a înăbuşit însă năprasnic acest glas al filozofului care prindea tot mai mult contur în personalitatea lui Mozart.

Altele erau condiţiile social-istorice în care crea Beethoven. Cu o violenţă şi amploare nemaivăzute pînă atunci în istorie, clasele sociale adverse se înfruntau disputîndu-şi puterea, şi tuturor minţilor luminate le era clar că progresul omenirii depinde de victoria forţelor înaintate ale societăţii asupra celor ce apărau privilegii tradiţionale şi idei conservatoare. Era vremea, cum spunea Asafiev în prefaţa la „Bazele contrapunctului liniar" de E. Kurt, „cînd dialectica istoriei pune pe cercetătorii şi gînditorii din diferitele domenii ale culturii umane faţă în faţă cu aspra realitate şi cînd ceea ce părea a fi o „linişte veşnică" se dezvăluia ca o identitate plină de contradicţii". Asemenea împrejurări nu numai că favorizau dar făceau inevitabilă pătrunderea gîndirii beethoveniene spre inima existenţei, mai departe, mai adînc decît o putuse face Bach. Vagi urme din misticismul ce impregnase mentalitatea predecesorilor mai rămîn şi în gîndirea filozofică a lui Beethoven pentru care armonia şi fericirea spre care tinde lumea apar, bunăoară în finalul simfoniei a IX-a, ca o identificare cu însăşi dumnezeirea. Dar nu astfel de momente sînt caracteristice gîndirii filozofice a lui Beethoven. Căci, în linii mari, el sfarmă toate lanţurile care, încătuşînd viziunea filozofică a lui Bach, făceau din ea prizoniera unei înţelegeri limitate şi neconsecvente a ceea ce constituie însăşi esenţa existenţei : spiritul veşnicei lupte, a veşnicei deveniri.

Beethoven universalizează ideea luptei, ridicîndu-se de la înţelegerea etico-subiectivă a acesteia la înţelegerea ei ca forţă motrice a întregii lumi. Lupta nu este doar mijlocul prin care izbutim să atingem autodesăvîrşirea morală şi seninătatea sufletească, viaţa spiritului uman aflîndu-se într-o continuă ciocnire a tendinţelor divergente şi necunoscînd odihna decît ca moment trecător ; liniştea absolută către care năzuiau, măcar ca ţel final, clasicii este străină vieţii, esenţa acesteia o constituie tocmai mişcarea spre ţărmuri mereu noi, însufleţită de lupta forţelor adverse. Ca o ciocnire de forţe, care naşte mişcarea dătătoare de viaţă îi apar lui Beethoven întreaga natură, întreaga societate cu trecutul, prezentul şi viitorul său. Iată de ce spiritualitatea imaginilor muzicale beethoveniene se îmbogăţeşte într-un mod evident pentru orice ascultător cu ecouri ale lumii obiective. Muzica predecesorilor săi, a lui Bach, Haydn, Mozart se adresa cu precădere percepţiei pur muzicale a ascultătorilor, li se dezvăluia acestora ca o desfăşurare de activităţi spirituale al căror obiect rămîne ascuns într-o misterioasă umbră. Muzica beethoveniană face să apară în imaginaţia ascultătorilor frînturi din imensul tablou al realităţii care ne înconjoară şi din care spiritul nostru, deşi cel mai strălucitor luminat de muzică, este totuşi doar o parte componentă. Iată cum lărgirea posibilităţilor de expresivitate filozofică ale muzicii este legată indisolubil de creşterea forţei realiste a acestei arte.

Nu ca un ciclu închis înfăţişează Beethoven lupta ci ca un proces neîntrerupt şi ascendent. Dezvoltarea dramatică nu se încheie niciodată în muzica beethoveniană prin revenirea la punctul de pornire, ea duce întotdeauna la o calitate nouă, la un rezultat superior sau în orice caz deosebit de datele iniţiale. „Dinamizarea reprizei" iată procedeul care-şi face tot mai mult loc în muzica lui Beethoven deosebind-o de cea a predecesorilor săi în care materialul tematic al expoziţiei era aidoma repetat în repriză, această simetrie formală rotunjind în mod nefiresc imaginea realităţii în perpetuă devenire. La Beethoven totul merge înainte. După luptă, după ciocnirea forţelor, calitatea acestora nu poate fi identică cu cea dinainte, ea capătă trăsături noi şi tocmai aceste trăsături se străduieşte să le pună în lumină Beethoven dinamizînd repriza ce urmează dezvoltării tematice. Înţelegerea luptei, ca un proces neîntrerupt şi ascendent ce duce spre o calitate nouă, îl obligă să conceapă vorbirea muzicală nu numai ca pe un dialog — cum se întîmplă la Bach —, dar ca pe o acţiune vie ale cărei peripeţii şi episoade trebuie să ducă la un deznodămînt, îl obligă cu alte cuvinte la *dramatizarea* discursului muzical. Muzica se îmbogăţea astfel cu noi virtuţi expresive, trezea în conştiinţa ascultătorilor asociaţii legate de procese ale vieţii pe care doar arareori i le putea sugera muzica prebeethoveniană. Creştea cu alte cuvinte expresivitatea realistă a acestei arte şi acest progres — încă o dată vedem — se dovedea a nu fi decît reversul dezvoltării capacităţii ei de expresivitate filozofică.

Mai mult sugerată în creaţia predecesorilor săi, în orice caz reţinut şi discret exprimată, ideea luptei este afirmată în muzica lui Beethoven cu o nuditate şi violenţă care i-a adus în consternare pe mulţi dintre contemporanii săi.

Beethoven nu se mulţumeşte a ridica un colţ al cortinei care acoperă gigantica scenă a vieţii ci dă această cortină la o parte cu gesturi largi şi energice ca şi cînd ar spune: Iată realitatea cea adevărată, găsiţi în voi curajul s-o priviţi în faţă! Această dorinţă hotărîtă de a înfăţişa adevărul vieţii neacoperit de nici un fel de văluri l-a făcut pe Beethoven să găsească accente expresive de o intensitate nemaicunoscută pînă atunci. Lumea se înfiora cînd în mijlocul părţii întîia din „Eroica" se suprapuneau fa-ul viorilor prime cu mi-ul acordului de la minor, suprapunere a cărei brutalitate li se părea unor critici incompatibilă cu cerinţele ideale ale frumosului, iar acordul fa-la-do diez mi-sol-si bemol-re din simfonia a IX-a îl arunca în nedumerire chiar pe un artist romantic ca Berlioz care nu-şi putea explica pe baza căror considerente armonice a construit Beethoven un atît de îngrozitor acord. Privite astăzi în perspectiva istorică asemenea sonorităţi sînt departe de a ne speria, doar muzica post beethoveniană a inzestrat disonanţa cu posibilităţi şi mai intense de exprimare a tensiunii dramatice; dar comparînd aceste sonorităţi beethoveniene care scandalizau pe unii contemporani prin asprimea lor, cu modul de exprimare muzicală al lui Bach, Haydn, Mozart, ne dăm seama că, în acea vreme, felul direct, neîndulcit cu care Beethoven înfăţişa adevărul vieţii reprezenta un gigantic pas înainte în direcţia realismului: muzica dobîndea o intensitate de expresie ce corespundea intensităţii reale a trăirilor omeneşti ale căror asperităţi erau netezite de clasici în numele tradiţionalei concepţii feudalo-creştine despre frumos. Din nou iese la iveală legătura indisolubilă între expresivitatea realistă şi cea filozofică a artei muzicale.

Din înţelegerea luptei ca izvor a tot ce este viaţă, mişcare, pas înainte, creştea întreaga viziune filozofică beethoveniană. Spuneam în capitolul precedent că pentru a reda cît de cît mai adecvat, prin cuvinte, sensul filozofic al muzicii, perspicacitatea intelectuală a comentatorului trebuie să fie neapărat dublată de capacitatea de a percepe şi explica poetic această artă — altminteri acest conţinut filozofic a cărui natură este prin excelenţă lirică ajunge la cititor sărăcit şi deformat. Prefer de aceea ca în caracterizarea sensului filozofic al muzicii beethoveniene să-i dau cuvîntul acelui minunat gînditor în problemele de artă care a fost Lunacearski: „El (Beethoven) constată cruzimea soartei, nepăsarea naturii, care atîrnă ca o fatalitate asupra omului, profunda decădere a orînduirii sociale care otrăvea întreaga viaţă. Şi totuşi Beethoven nu a devenit pesimist. Neînfrumuseţînd realitatea, zugrăvind-o în toată grozăvia ei, el totodată chiamă la luptă. El iubeşte lupta, simte adînca bucurie a luptei în ciuda faptului că este pe deplin conştient de nenorocirile şi privaţiunile pe care ea le aduce după sine. Pasiunea luptei — iată acea particularitate fundamentală, acea atmosferă de care este pătrunsă muzica lui Beethoven în părţile ei cele mai importante. Şi conform unei credinţe nestrămutate care nu l-a părăsit niciodată pe Beethoven, ea trebuie să ducă la armonie şi să se termine prin victoria raţiunii umane asupra stihiilor iraţionale".

Pentru a putea găsi întruchiparea muzicală adecvată acestei viziuni profund dramatice şi dialectice a vieţii, Beethoven a trebuit să înlăture din limbajul compozitoricesc o seamă de modalităţi de exprimare constituite — prin tradiţie — în norme şi provenind dintr-o înţelegere depăşită, statică a realităţii. În locul lor Beethoven a înzestrat arta componistică cu principii noi de gîndire, capabile a înfăţişa realitatea în devenirea ei, în contrastele ei generatoare de mişcare. Forma de sonată, cu bitematismul său contrastant, cu dezvoltarea la care supune temele muzicale, cu repriza care readuce pe un plan nou ca o negare a negaţiei, temele iniţial expuse, reprezintă izvorul din care iau naştere toate celelalte principii ale dramaturgiei simfonice beethoveniene. Dat fiind că cea mai tipică şi mai deplină întruchipare a principiilor care asigură oglindirea muzicală a dialecticii vieţii a fost atinsă de Beethoven în simfoniile sale, totalitatea acestor principii, constituită în metodă componistică de tip nou, a căpătat denumirea de *simfonism*. Magistral defineşte semnificaţia intelectual-filozofică a simfonismului Asafiev în „Forma muzicală ca proces": „Simfonismul reprezintă o mare revoluţie în conştiinţa şi tehnica compozitorilor, acum începe epoca însuşirii independente de către muzică a marilor gîndiri şi idei ale omenirii... Prin creşterea simfonismului şi îndeosebi prin felul în care se dezvăluie el la Beethoven, muzica europeană a căpătat un puternic mijloc expresiv, sau mai precis spus, *expresia sa specifică a celei mai înalte cuceriri a gîndirii omeneşti — a logicii dialectice, adică a ideii care devine adevăr prin dezvăluirea contradicţiilor, într-o dezvoltare pătrunsă de conflicte.* Prin simfonism şi prin tehnica prelucrării tematice proprie lui, muzica a învins mărginirea pe care o avea în comparaţie cu vorbirea care îşi dezvoltă conţinutul prin intermediul mişcării cuvintelor-noţiuni; ea a căpătat posibilitatea de a dezvolta teme-imagini ca purtătoare ale ideilor, de a se ridica deasupra emoţionalităţii lipsite de obiect şi în special deasupra caracterului nemijlocit senzorial al influenţei sale. Muzica nu a fost lipsită de conţinutul său emoţional dar *acest conţinut a devenit şi obiect şi factor al gîndirii*". (s.n.)

O dată cu Beethoven, simfonismul s-a afirmat ca metodă specifică artei muzicale de a se ridica la înalte generalizări filozofice asupra vieţii, de a oglindi esenţa cea mai profundă, cea mai ascunsă a proceselor acesteia.

În acelaşi timp în care Hegel dezvăluia în limbaj logic esenţa contradictorie a existenţei

şi caracterul veşnic mobil, veşnic schimbător al acesteia, Beethoven înfăţişa oamenilor acelaşi adevăr care însă, exprimat în limbajul cuceritor al muzicii, pătrundea în infinit mai multe conştiinţe decît putea s-o facă învăţătura atît de greu accesibilă a ilustrului filozof. Eliberîndu-l de lanţurile unor prejudecăţi şi reprezentări depăşite, marea revoluţie franceză crease omului posibilitatea de a înţelege cele mai intime legi ale existenţei. Spre cunoaşterea acestor legi spiritul omenesc a ajuns concomitent pe calea filozofiei şi pe aceea — aparent atît de opusă, dar în fond atît de apropiată — a muzicii.

Este de la sine înţeles că o asemenea concepţie, neobişnuit de dramatică, asupra vieţii, ca cea beethoveniană, era incompatibilă cu tradiţionalul şi rigidul despotism pe care raţiunea îl exercita asupra sentimentelor, pentru ca nu cumva, aprinzîndu-se, acestea să facă „a se înclina rece cumpăn' a gîndirii". Lupta forţelor adverse — chiar atunci cînd se desfăşoară pe planul ideilor pure — este întotdeauna declanşatoare de pasiuni; indiferenţa temperamentală ţine pe om în afara luptei şi cea mai mică angajare a sa în luptă îl smulge acestei indiferenţe, îi face inima să bată mai cu putere, îl face să simtă fiorul neliniştii, îl umple de speranţe. Ridicarea gîndirii beethoveniene pînă la înţelegerea luptei ca esenţă a vieţii trebuia de aceea să atragă inevitabil după sine un puternic şuvoi de trăiri afective. Acest şuvoi de pasiune şi emotivitate a pătruns într-adevăr, clocotitor, în albia gîndirii muzicale beethoveniene spre stupefacţia tuturor celor pe care şcoala clasicilor îi învăţase să ceară muzicii discreţie şi pudoare în exprimarea sentimentelor. Bach îşi scosese pălăria cu veneraţie în faţa puterii raţiunii umane. Beethoven şi-o scoate de două ori: o dată pentru a aduce, la rîndul său, omagiu raţiunii, şi a doua oară pentru a saluta cu entuziasm sentimentul — noul cetăţean al muzicii, proaspăt intrat pe poarta lîngă care fusese timp de veacuri ţinut ca un plebeu nedemn a păşi pe aleile sublimului imperiu al gîndirii. Beethoven demonstra că înăbuşirea despotică a glasului inimii este neîntemeiată. Sentimentele nu sînt, în principiu, ostile intereselor raţiunii. Ele pot dimpotrivă să stimuleze activitatea de cunoaştere a raţiunii, să sporească energiile depuse pentru înfăptuirea unui ţel prin însuşirea afectivă a acestuia. Nimeni nu-şi poate consacra viaţa unei idei înalte fără capacitatea de a vibra emoţional puternic la aceste idei. Cîtă vreme raţiunea va veghea ca libera desfăşurare a sentimentelor noastre să nu se producă anarhic, orbindu-ne mintea şi aprinzîndu-ne porniri nedemne, nu există nici un motiv care ar îndreptăţi stingherirea manifestării acestora. Vorbind o dată despre „Appassionata", Romain Rolland o caracteriza ca pe „un torent de foc într-o albie de granit". Această imagine caracterizează de minune raportul creat între raţiune şi sentiment în muzica lui Beethoven. La Bach raţiunea poruncea cu severitate sentimentelor care-i recunoşteau cu sfială autoritatea. Parafrazîndu-l pe Romain Rolland, am putea spune că sentimentul este, la Bach, ca lava arzîndă pe fundul unui vulcan maestos. Redînd sentimentelor dreptul de care injust fuseseră frustrate, Beethoven a preconizat un nou echilibru al forţelor sufleteşti în muzică, echilibru bazat pe armonioasa unitate a afectivităţii şi raţiunii. Prin această simţitoare creştere pe care o capătă greutatea specifică a vieţii emoţionale, muzica se află pe punctul de a-şi defini însuşi specificul ei şi totodată şi al conţinutului filozofic întrupat în imaginile muzicale. Aceasta avea să se întîmple în muzica romanticilor.

III. *Dialectica simfonică beethoveniană în perioada programatismului romantic*

În ce consta esenţa revoluţiei săvîrşite în gîndirea muzicală de Beethoven? Tradiţionalului mod de a compune, bazat pe primordialitatea unor norme, considerate ca eterne, ale frumuseţii pur muzicale el îi opunea o metodă componistică diametral opusă, la baza căreia stătea principiul primordialităţii realităţii. Logica muzicală trebuie să oglindească logica proceselor vieţii reale — acesta era principalul comandament care se desprindea din moştenirea beethoveniană pentru urmaşii acestuia. Am arătat în capitolul precedent cît îmbogăţise Beethoven gîndirea, logica, expresivitatea muzicală prin strădania de a aplica cît mai consecvent acest principiu. În perioada imediat următoare morţii lui Beethoven, Liszt este cel care duce mai departe înfăptuirea acestui comandament, sporind capacitatea de expresie filozofică, şi implicit pe cea realistă, a artei muzicale. Pătrunderea gîndirii muzicale de o idee poetică — iată pîrghia fundamentală pe care se va sprijini acest proces. Încă la Beethoven, deşi purtînd un caracter mai mult stihinic, ea se manifestase cu putere. Titanul săvîrşise marile sale inovaţii îndeosebi în acele opere al căror limbaj urmărea întruchiparea unei anumite concepţii poetice; felul în care muzica întruchipa această concepţie poetică era atît de pregnant, încît permitea nu numai înţelegerea dar şi formularea adecvată a conţinutului ei de către ascultător. Nu tocmai prin acest relief foarte individualizat al conţinutului poetic se disting şi Appassionata şi Patetica, şi Sonata lunei, şi „Egmont", şi „Eroica" şi „Pastorala" şi simfonia a IX-a? Liszt duce mai departe această tendinţă beethoveniană de a lega acţiunea muzicală de realitate prin intermediul ideii poetice conducătoare, punînd sistematic şi conştient la baza procesului de creaţie un argument poetic inspirator. Astfel ia naştere orientarea cunoscută, o dată cu Liszt, sub numele de programatism. Principalul nu constă însă, cum s-ar putea crede, în prezenţa cuvintelor care formulează noţional ideea

poetică a compozitorului ci în capacitatea limbajului muzical de a exprima şi sugera desfăşurarea unor procese reale. Aici stă esenţa problemei deoarece muzica lui Liszt, chiar atunci cînd nu este însoţită de un program declarat, se desfăşoară după o logică subordonată nu ideii formale de frumos ci unor necesităţi dramatico-poetice. În articolul său „Berlioz şi simfonia sa Harold" Liszt îşi expune cu limpezime convingerea sa că reflectarea logică a proceselor vieţii de către logica muzicală este singurul drum pe care muzica poate într-adevăr progresa: „În aşa zisa muzică clasică, repetarea şi dezvoltarea temelor este supusă unei serii de reguli formale, respectate ca fiind indiscutabile, deşi compozitorii care au scris această muzică nu s-au condus de nimic altceva decît de fantezia lor şi singuri au găsit şi stabilit ordinea formală pe care acum toţi sînt înclinaţi s-o înfăţişeze ca lege. În muzica cu program, dimpotrivă, schimbarea, transformarea şi modulaţia motivelor sînt determinate de raportul lor cu concepţia poetică. Aici o temă nu atrage după sine, aşa cum cere regula, o alta, aici motivele sînt condiţionate nu de consecvenţa unor apropieri stereotipe sau de contrastul timbral, iar coloritul, ca atare, nu determină gruparea ideilor. Toate consideraţiile pur muzicale — deşi ele nu sînt deloc neglijate — se supun dezvoltării subiectului ales". Acesta este principiul după care Liszt a compus simfonia „Faust", „Preludiile", „Mazeppa", „Prometeu" şi atîtea alte lucrări aparţinînd genului programatic. Să ne oprim însă asupra lucrărilor pe care compozitorul nu le-a însoţit de nici un text literar lămuritor — bunăoară asupra sonatei în si minor. Această grandioasă compoziţie care se desfăşoară fără întrerupere conţine un adevărat univers de trăiri sufleteşti. Smulgîndu-se introspecţiilor întunecate, eroul acestei sonate se avîntă cu însetare să cunoască şi să trăiască viaţa. Impetuozitatea ce-l animă atinge uneori culmi prometeice. Ea lasă însă adesea locul efuziunilor de lirism către care inima mereu nesatisfăcută a eroului romantic năzuieşte cu nu mai puţină ardoare. Accentele aspre ale ritmului de sarabandă, asemănătoare cu motivul teroarei spaniole din „Egmont", răsună ca prevestiri ameninţătoare ale soartei. Conştiinţa este din nou cuprinsă de zbucium şi îndoieli. Loviturilor din afară le răspund motive obsedante izvorîte din adîncul neguros al sufletului. Dezolare, copleşire... Recitativul pianului se aude ca o implorare patetică. Din misterioase şi ascunse străfunduri ţîşnesc însă nebănuite energii. Eroul se avîntă din nou în iureşul vieţii cu forţe înzecite. Victoria se apropie din ce în ce mai mult, iat-o devenită realitate. Ne aşteptăm la un strigăt prelungit şi triumfător de entuziasm. Dar vai, nici satisfacţia izbîndei nu poate însenina sufletul neliniştitului erou. Reintrînd în singurătate, el se lasă din nou pradă chinuitoarelor introspecţii. Cam după acest plan psihologic se desfăşoară muzica sonatei lui Liszt. După cum se poate vedea, nu există nici o deosebire principială între limbajul acestei lucrări şi cel al compoziţiilor însoţite de program declarat. Şi în sonată, ca şi în poemele simfonice, muzica se desfăşoară ca o acţiune neîntreruptă, cu o desăvîrşită consecvenţă dramatică; viaţa ne este înfăţişată cu o uimitoare diversitate de aspecte care fac necontenit loc unul altuia; iar această diversitate a planurilor psihologice nu numai că nu duce la fărîmiţarea muzicii dar dezvăluie o puternică unitate lăuntrică, realizată prin prezenţa unui nucleu tematic conducător şi prin organicitatea trecerii de la o stare psihologică la alta. Izvorul mişcării neîntrerupte a vieţii — ciocnirea contrariilor — este reflectat de muzica lui Liszt cu un relief pe care niciodată nu l avusese. Îşi face intrarea în gîndirea muzicală imaginea însăşi a principiului negativ pe care muzica nu făcuse pînă acum decît a-l sugera. Avîntului generos spre cunoaştere şi fericire i se opune în simfonia „Faust" imaginea demonică şi sarcastică a batjocoririi acestui avînt. Romanticii sînt primii care realizează imaginea muzicală a răului, a negării, a spiritului demonic. Capacitatea muzicii de a înfăţişa miezul fremătător de contradicţii şi prin aceasta, generator al curgerii vieţii — sporea considerabil. Procesul nu se rezuma la aceasta: Liszt probabil nici nu-şi dădea seama ce uriaşă semnificaţie filozofică avea faptul că tema negativă a lui Mefisto nu reprezenta din punct de vedere melodic ceva deosebit de tema impetuoasă faustiană, ci deriva din aceasta: deformate, contururile eroice ale temei lui Faust căpătau o colţurozitate grotescă. Conştiinţa muzicală ajungea astfel să înţeleagă marele adevăr că orice principiu conţine în sine, în stare potenţială, negarea sa.

Dialectica simfonică cristalizată în muzica lui Beethoven se ridică aşadar în programatismul romantic la o extraordinară pregnanţă în înfăţişarea contradicţiilor existenţei, îşi sporea considerabil capacitatea de a înfăţişa viaţa în neîntrerupta curgere, uimitoarea diversitate şi profunda unitate a manifestărilor ei. Ne aflăm într-un moment culminant al evoluţiei logicii muzicale, cînd aceasta intrase în posesia mijloacelor fundamentale care-i permiteau să redea desfăşurarea proceselor realităţii în ceea ce are ea mai esenţial, mai profund.

Impregnarea muzicii de logica proceselor reale şi în primul rînd de acea ciocnire a tendinţelor contrarii care alcătuieşte esenţa acestor procese, presupunea, cum am văzut, o întărire a principiului dramatic în construirea imaginilor muzicale. Iar întărirea spiritului dramatic făcea ca şuvoiul emoţional ce străbate albia gîndirii muzicale să crească în intensitate şi amploare. Necesitatea însăşi a maximei aprofundării filozofice a realităţii ducea aşadar inevitabil la amplificarea substanţei emoţionale a muzicii. Astfel încît devenind tot mai mult cugetare filozofică, muzica se transforma im-

plicit în cea mai lirică dintre arte. La furtunoasa declanşare a posibilităţilor emoţional-lirice ale muzicii a contribuit întreaga epocă romantică în care s-a produs acest proces. Cultul sensibilităţii — piatră unghiulară a romantismului — venea în întîmpinarea unei tendinţe manifestată de muzică încă de la Bach denumit ulterior, în ciuda severei lucidităţi a raţiunii sale, „romanticul polifoniei". De-abia acum însă, stimulată de efervescenţa lirică a epocii romantice, muzica devine pe deplin conştientă de specificul său, de puterea sa, de menirea sa. În aceste condiţii se conturează şi profilul specific conţinutului filozofic al muzicii ca gîndire trecută prin filtrul trăirilor sufleteşti, ca meditaţie a conştiinţei pe marginea problemelor ce oglindesc nevoile sensibilităţii umane, sau, cum spunea Asafiev, „conţinut emoţional devenit obiect şi factor al gîndirii". Deosebit de pregnant se desprinde specificitatea acestui conţinut din felul în care Liszt formulează baza poetico-filozofică a poemului său simfonic „Prometeu" : „Va fi cu totul suficient dacă muzica se va impregna de acele sentimente care s-au integrat în diferite forme, de-a lungul vremurilor, acestui mit, devenind esenţa, sufletul acestuia : curajul, suferinţa, dîrzenia, eliberarea. Avîntarea îndrăzneaţă spre cel mai înalt ţel pe care şi-l poate pune în faţa sa omul, spiritul creator, setea de activitate... şi suferinţa mîntuitoare, care ne torturează nedistrugîndu-ne fiinţa, soarta cumplită de a rămîne ţintuit de stînca pustie — natura noastră pămînteană, geamătul durerii şi lacrimile de sînge ...dar în acelaşi timp şi inalienabila conştiinţă a măreţiei înăscute şi a viitoarei eliberări, credinţa nestinsă în mîntuitorul care-l va transporta pe captivul chinuit în acele sfere suprapămîntene, de unde el a răpit cîndva scînteia strălucitoare, şi în sfîrşit... venirea zilei celei mari. Suferinţă şi fericire ! Aşa se poate exprima lapidar ideea de bază a acestei prea adevărate legende şi în această formă ea devine asemenea furtunii, fulgerului care străluceşte. Durerea învinsă de dîrzenia unei energii de neînfrînt — iată ce alcătuieşte, în cazul dat, esenţa conţinutului muzical".

În acest fel înţelege filozofia muzicală compozitorul spre deosebire de filozoful teoretician. Declaraţia programatică a lui Liszt pe marginea lui „Prometeu" exprimă în cel mai adecvat limbaj noţional specificitatea conţinutului filozofic al muzicii, cu unitate indestructibilă proprie acestuia între raţiune şi sentiment, între logică şi poezie.

Exaltarea lirismului în muzica romantică face într-adevăr ca echilibrul beethovenian să se încline, într-o măsură, în favoarea sentimentului. Prin sine însuşi acest proces nu reprezenta nimic negativ, el corespundea chiar specificului muzicii. Se poate spune chiar mai mult : faptul că muzica a ajuns la conştiinţa acestui specific al său — ca nici o altă artă — în epoca romantismului vorbeşte despre însăşi esenţa romantică a acestei arte. Această împrejurare determină raportul, la rîndul său specific, creat în cadrul muzicii între realism şi romantism. În muzică romantismul reprezintă forma cea mai tipică de manifestare a realismului. Obişnuim să apreciem ca realistă acea muzică în care trăirile omeneşti sînt exprimate cu o deosebită intensitate şi vigoare. Dar nu reprezintă tocmai această accentuată reliefare a sentimentelor semnul caracteristic al romantismului ? Tendinţa romantică este apoi aceea care, scoţînd muzica din lumea îngustă a subiectivităţii pure, a îmbibat-o de imagini ale realităţii obiective sporind cu alte cuvinte capacitatea acestei arte de a oglindi viaţa într-un mod cît mai realist. Iată de ce nu credem că greşim vorbind despre esenţa prin excelenţă romantică a muzicii. Iată de ce nu putem să fim în dezacord cu Hegel, cînd acesta include muzica în categoria artelor romantice.

Şi totuşi, nereprezentînd prin sine însuşi un fenomen negativ, exaltarea lirismului conţinea în sine posibilitatea unui mare pericol — acel al *individualismului.* Departe de noi gîndul de a lipi pe creaţia lui Liszt o asemenea etichetă dar nu putem să nu remarcăm faptul, destul de neliniştitor şi simptomatic, al dedublării conştiinţei compozitorului. Pe de o parte el se simte pătruns de marile idealuri ale omenirii în care el crede, pentru care luptă, şi această identificare cu sentimentele colectivităţii alcătuieşte patosul cuceritor al „Preludiilor" sau al lui „Prometeu". Dar artistul mai are şi o altă lume spirituală care, pe măsură ce Liszt se apropie de amurgul existenţei, intră în tot mai accentuat conflict cu cea dintîi : lumea autoanalizei chinuitoare, a veşnicei nelinişti, a obsesiilor demonice, a scepticismului dizolvant. Climatul romantic, atît de prielnic manifestării subiectivităţii, nu putea să nu favorizeze şi asemenea tendinţe ale lirismului. Cu atît mai mult cu cît legăturile destul de firave dintre artist şi popor, puteau fi oricînd rupte prin intervenţia forţelor spirituale care reprezentau ideologia reacţionară dominantă.

(va urma)

Muzica în R. S. S. Bielorusia

de BISSY ROMAN

Înțelegerea adevărată a artei muzicale sovietice presupune cunoașterea profundă și multilaterală a bogăției și varietății de creații, acel produs spiritual al unei măreție familii de popoare care alcătuiesc Uniunea Republicilor Socialiste Sovietice.

Decada artei bieloruse care s-a sărbătorit la noi în țară, este un minunat prilej de a cunoaște și aprecia contribuția acestui popor la cultura sovietică. Muzica bielorusă, ca și a altor republici unionale, este un exemplu grăitor în ceea ce privește posibilitățile create de puterea sovietică dezvoltării acestei arte. Pînă la Revoluția din Octombrie poporul bielorus nu avea o muzică profesională. Doar minunatul cîntec popular bielorus, care după cum spune marele poet Adam Mickiewicz „păstrează cele mai valoroase trăsături ale popoarelor slave", a atras atenția compozitorilor slavi din totdeauna.

Născut în cele mai îndepărtate timpuri, cîntecul popular bielorus a constituit multă vreme singura formă de exprimare artistică muzicală în decursul istoriei acestui popor. Caracterizat printr-o deosebită bogăție de conținut și mijloace de expresie, el posedă o remarcabilă originalitate în subiecte, contraste și dispoziții sufletești. În el găsim lirismul melancolic și veselia nereținută, *gingășia dragostei și mînia protestului social*, gluma nevinovată și satira ascuțită, tablourile luminoase ale naturii și imaginile sumbre ale vieții cotidiene oprimate, dinainte de Revoluție. În cîntecul popular și-a găsit expresia dragostea de libertate a acestei națiuni, ura împotriva asupritorilor, visurile despre o viață mai bună și, însfîrșit, în epoca sovietică — bucuria vieții libere, a măreților realizări, profunda recunoștință față de partidul comunist — călăuza vie în înfăptuirea idealurilor de fericire ale poporului. Cîntecele populare naționale bieloruse se disting printr-o simplitate fermecătoare, printr-o mare profunzime de sentimente exprimate sincer, cald, uneori sobru, alteori ușor învăluite ca în perdeaua ceții de dimineață.

Cele mai caracteristice intonații ale cîntecului popular bielorus sînt : săritura de cvartă (mai ales de la treapta a V-a la tonică, ascendent) prin care deobicei pornește melodia. Foarte des se întîlnesc cadențe de la treapta a VII-a la tonică în minorul natural. În tonalitățile cu septimă mare o asemenea cadență nu este caracteristică, de altfel ea a apărut sub influența cîntecului popular ucrainean și a muzicii profesionale. Destul de des se întîlnesc cadențele care folosesc mersul de la treapta a III-a la tonică (mai ales la melodiile cu un ambitus mai restrîns). Săriturile melodiei de la treapta I-a la a III-a, sau de la I-a la a IV-a (ascendent) sînt caracteristice pentru cîntecele anumitor raioane și pentru anumite genuri ca de exemplu cîntecele de leagăn și de primăvară.

Melodia cîntecului bielorus are un mers treptat mai ales în mișcare descendentă, ea cunoaște însă și săriturile de cvartă (mai rar de cvintă) în mersul ei ascendent.

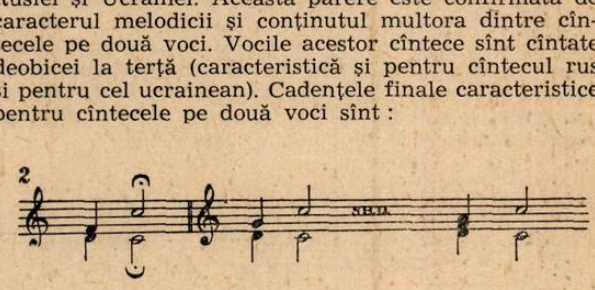
În cîntecul bielorus nu întîlnim intervale mărite sau micșorate. Sînt caracteristice de asemenea melodiile fără semitonuri, astfel se explică și evitarea treptei a II-a și a VI-a în minor. Cele mai tipice construcții modale ale cîntecului popular bielorus sînt majorul și relativul său minor natural. E foarte răspîndit modul micsolidic. Destul de des se întîlnește și minorul armonic, deobicei fără treapta a VI-a ; atunci cînd ea există se evită trecerea de la treapta a VI-a la a VII-a și invers, pentru a nu da naștere secundei mărite.

1

Modul doric și frigic sînt foarte rar întîlnite în cîntecul bielorus (mai ales în cîntecele mai noi), iar minorul melodic trebuie considerat ca excepție. În general putem spune că melodica cîntecelor populare bieloruse este pur diatonică. Metrica muzicii populare bieloruse e foarte variată. Cele mai caracteristice sînt măsurile binare dar se întîlnesc și ritmuri compuse în tot felul de măsuri mixte.

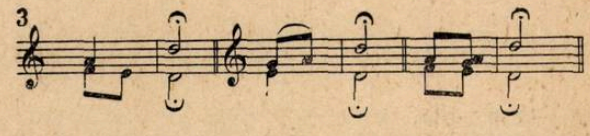
Predominarea mișcării treptate a melodiei, tempoul moderat uneori chiar rar (mai ales la cîntecele mai vechi), repetarea sunetelor, un oarecare caracter improvizatoric al împărțirii metrice dau multor cîntece bieloruse acea atmosferă de liniște, de meditare concentrată. Cîntecul popular bielorus este la origine unisonic. A apărut însă ca un fenomen mai nou cîntarea pe două voci, mai răspîndită în raioanele sudice, estice și centrale. Se consideră că ea a fost împrumutată pe la sfîrșitul secolului trecut din regiunile învecinate ale Rusiei și Ucrainei. Această părere este confirmată de caracterul melodicii și conținutul multora dintre cîntecele pe două voci. Vocile acestor cîntece sînt cîntate deobicei la terță (caracteristică și pentru cîntecul rus și pentru cel ucrainean). Cadențele finale caracteristice pentru cîntecele pe două voci sînt :

2



Prin individualizarea uneia dintre voci s-a ajuns și la asemenea cadențe :

3

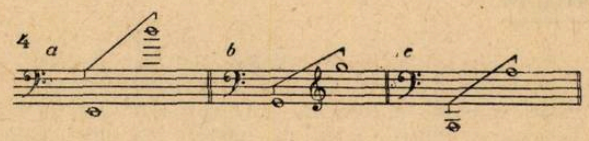


Se pot auzi și trei voci în cîntecul popular bielorus. Vocea a treia apare deobicei ca să umple o cvintă.

Melodiile vocale nu sînt acompaniate de instrument, doar ciastușcele și unele cîntece umoristice sînt acompaniate de armonică sau baian.

Muzica populară instrumentală este însoțitoarea dansului. Cel mai răspîndit instrument popular bielorus este țambalul, tot atît de caracteristic pentru bieloruși ca balalaica pentru ruși sau bandura pentru ucrainieni. În practica populară acest instrument nu are un ambitus bine stabilit. Sînt țambale cu o construcție diatonică, de tonuri întregi și combinate (cromatice). Ambitusul acestor țambale nu întrece o octavă și jumătate. În perioada de după Revoluție, țambalul a fost

perfecționat, ambitusul lui a fost lărgit pînă la trei octave și îmbogățit cu o construcție cromatică. Arta interpretării la acest instrument este astăzi foarte răspîndită în Bielorusia ; se predă în școlile muzicale și chiar la conservator. Țambalul este instrumentul de bază al orchestrelor populare de stat bieloruse. În aceste orchestre se folosesc trei feluri de țambale, avînd următoarele ambitusuri : țambalul prim (ex. 4 a), țambalul alt (ex. 4 b) și țambalul bas (ex. 4 c).

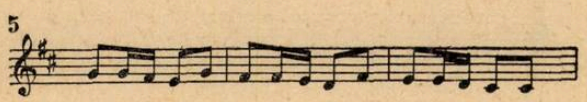


Alte instrumente răspîndite în Bielorusia sînt armonicile de diferite feluri, vioara, zurgălăi, tobe nu prea mari, fluiere și jaleika (un fel de clarinet). În practica veche populară se folosea și un instrument de felul cimpoiului numit duda, cu care se acompania cîntărețul și lira, instrumentul cîntăreților vagabonzi, cerșetori. Lira a fost introdusă astăzi în orchestra populară de stat bielorusă. În practica instrumentală populară contemporană au apărut balalaica și bandura ucraineană. Cele mai răspîndite ansambluri instrumentale sînt compuse din : țambale, armonică (sau baian) și zurgălăi, sau : vioară, țambal, zurgălăi și armonică, se mai adaugă uneori la acestea fluierul sau clarinetul.

În repertoriul muzicii instrumentale bieloruse intră multe melodii de cîntece și mai ales cele de dans popular.

Dansul popular bielorus se deosebește mai ales prin caracterul său colectiv. Momente solistice ale perechilor de dansatori sau individuale (mai ales ale femeilor) apar în timpul dansului colectiv. Multe dintre dansurile populare bieloruse reflectă procesul muncii, de exemplu culesul secarei, al cartofilor (renumitul dans „Bulba") sau imagini din natură : „stuful", „cucul" etc.

Pentru dansul bielorus sînt caracteristice măsura de 2 timpi și mișcări vioaie, repezi. Melodiile de dans nu au numai un caracter instrumental ci și un caracter vocal, sincopele atît de rar întîlnite în cîntecul bielorus sînt foarte frecvente în melodiile de dans. O trăsătură caracteristică a muzicii dansurilor bieloruse este dezvoltarea sub formă de secvențe a melodiilor (de obicei secvențe la secundă, descendente).



Formula ritmică, tipică pentru cadențele dansurilor este următoarea

Muzica populară bielorusă a ajuns pe estrada de concert pentru prima oară spre sfîrșitul secolului 19 și începutul secolului 20. Cîntecele bieloruse au figurat în repertoriul vestitului cor al lui D. A. Slavianski, care a concertat și în țara noastră. Corul lui Slavianski a fost bine cunoscut de către marele nostru compozitor înaintaș G. Musicescu, ale cărui piese corale erau de asemenea la loc de cinste în repertoriul corului.

Instrumentele și dansurile populare bieloruse au fost cunoscute de un public mai larg la începutul secolului 20, datorită activității artistice a lui I. Buiniţki (unul din întemeietorii teatrului profesional bielorus), organizator al unui ansamblu popular pe care îl prezintă atît în Bielorusia cît și la Petrograd. Totuși, pînă la Marea Revoluție din Octombrie, arta populară bielorusă nu a putut fi valorificată și răspîndită cu adevărat. De abia în epoca puterii sovietice această artă a putut înflori, devenind podoaba de preț a concertelor profesioniste și de amatori, nu numai în Bielorusia ci pe tot cuprinsul patriei sovietice. De un renume binemeritat se bucură corul colhoznic din Ozerscinski, Turovski, Podleski și altele, precum și colectivele de dansuri din Gomel, Slonimsk, Smorgonsk.

Alături de numeroasele colective de artiști amatori (10.000 de colective care cuprind 150.000 oameni), în viața artistică a Bielorusiei un loc de frunte îl ocupă orchestra populară de stat, capela corală academică de stat a R.S.S.B., corul popular de stat, ansamblul tineretului de cîntece și dansuri.

Cîntecul popular bielorus a fost mai ales în atenția compozitorilor școlii naționale ruse. Astfel, în Simfonia în re minor, rămasă neterminată, Glinka folosește un cîntec popular bielorus ; de asemenea Glazunov în Simfonia în mi major împletește cu multă măiestrie teme populare bieloruse în scherzo și final.

În opera „Boris Gudunov", în scena cîrciumii, Musorgski reușește să aducă parfumul melosului popular bielorus colorînd astfel specificul local în acest moment al acțiunii. N. Rimski-Korsakov folosește textele unor colinde bieloruse în opera „Noapte de mai", iar în finalul actului I al operei „Snegurocika" răsună o melodie originală bielorusă.

Un important aport artistic în dezvoltarea muzicii profesionale bieloruse îl constituie „Culegerea de cîntece bieloruse" prelucrate pentru cor și pentru voce și pian a lui Rimski-Korsakov, precum și cele ale lui M. Ipolitov-Ivanov, A. Grecianinov, prelucrările pentru oboi și harpă ale lui S. Taneev.

Muzica profesională sovietică bielorusă s-a dezvoltat pe baza tradițiilor muzicii clasice, mai ales ale muzicii ruse, și în strînsă legătură cu creația populară.

Conform principiului socialist al înfloririi culturii naționale, în Bielorusia sovietică au fost create toate posibilitățile formării și dezvoltării unor cadre profesionale capabile să asigure creația originală și răspîndirea artei muzicale în mase. Primele școli muzicale (așa-numitele conservatoare populare) se formează încă în 1918 în orașele Vitebsk și Gomel iar în 1919 în orașul Minsk, capitala Bielorusiei. În 1921, tot la Minsk se formează un ansamblu coral de stat născut din formațiile de amatori mai ales din rîndul armatei. Anul 1927 marchează un eveniment important pentru viața artistică a Bielorusiei. În cinstea celui de-al IV-lea Congres Unional al Sovietelor a fost prezentată la Moscova arta populară bielorusă prin cîntece, dansuri și muzică instrumentală. Cîntăreața Alexandrovskaia și țambalistul S. Novițki fac cunoscută arta muzicală bielorusă și peste granițele Uniunii Sovietice, la expoziția internațională din Frankfurt pe Main și într-o serie de alte orașe ale Europei apusene, bucurîndu-se de un deosebit succes.

Prin anii 1920 apar și primele lucrări de muzică simfonică bielorusă, printre care : „Simfonietta" (tablou bielorus) de N. Ciurkin (1924—1925), lucrare simfonică cu caracter epico-peisagistic în care autorul folosește cu măiestrie principiul dezvoltării, tehnica polifonică, orchestrația adaptate specificului național (timbrul instrumentelor populare) ; cîntecele populare bieloruse de nuntă și lirice pot fi ușor recunoscute în primele 3 părți, care descriu viața grea a satului bielorus din trecut și cîntece de joc, intonații vioaie de dans se împletesc în finalul ce reprezintă o sărbătoare veselă în Bielorusia Sovietică.

Simfonia I-a a lui E. Tikoţki, scrisă în anul 1929, aduce o tematică nouă în muzica bielorusă. Aceasta este prima lucrare muzicală dedicată eroismului luptei revoluționare a poporului bielorus în anii războiului civil. Dedicată celei de-a 10-a aniversări a R.S.S.B., simfonia are un caracter programatic. Pentru a realiza cît mai concret imaginile dorite, compozitorul folosește cîntece create în perioada războiului civil. Intervenționiștii polonezi sînt caracterizați prin ritmurile dansurilor poloneze. Tot în acești ani apar și primele lucrări în domeniul muzicii de cameră și al muzicii instrumentale. Una dintre cele mai valoroase creații ale genului în această perioadă este cvintetul cu pian al compozitorului N. Aladov (1925).

E. Tikoţki

N. Ciurkin

V. Zolotariov

Printre lucrările vocale se remarcă ciclul de romanţe al lui N. Aladov pe textele marelui poet popular naţional Janka Kupală. Cîntecul de masă este reprezentat de compozitorii A. Turenkov, I. Liuban şi alţii. Tot în aceşti ani au loc şi primele încercări în creaţia de operă care înscriu numele compozitorilor Aladov şi Ciurkin. Anii primelor cincinale se reflectă cu deosebită impetuozitate şi în viaţa artistică. Apar noi forme superioare de organizare muzicală, se înfiinţează un număr mai mare de şcoli muzicale, — conservatorul de stat din Minsk (1932), filiala Uniunii compozitorilor (1938), Teatrul de Stat de Operă şi Balet (1933), filarmonica de stat bielorusă (1937), orchestra de instrumente populare şi capella corală, ansamblul de cîntece şi dansuri, diferite formaţii de cvartet şi se formează un valoros grup de solişti vocali şi instrumentali, reţea vie, creatoare şi propagatoare a muzicii profesionale bieloruse şi universale.

Începînd din anul 1936 tematica actuală sovietică îşi găseşte întruchiparea în toate genurile de creaţie muzicală.

Cîntecele de masă răspund în primul rînd realităţii noii vieţi. Astfel apar baladele lui N. Ciurkin („Cine spune că Lenin a murit" şi „Sub zorile aurii"), ale lui N. Aladov („Fiţi sănătoşi"), ale lui I. Liuban ş. a.

În anul 1939 încep să fie puse în scenă primele opere şi balete, creaţii reprezentative pentru arta naţională bielorusă. Opera „Mihas Podgornîi" de E. Tikoţki, „În pădurile Polesiei" de A. Bogatîriov, „Floarea fericirii" de A. Turenkov şi baletul „Privighetoarea" de M. Krosner sînt realizări valoroase inspirate din viaţa poporului bielorus.

Opera lui Podgornîi tratează tema eliberării ţărănimii bieloruse exploatate dinainte de revoluţie ; „În pădurile Polesiei" redă tema partizanilor bieloruşi luptători împotriva ocupanţilor străini, iar „Floarea fericirii" arată viaţa ţăranilor pe moşia unui pan polonez, cu obiceiurile şi ritualurile populare, cu toată poezia dragostei celor doi ţărani care nu pot fi împreună decît atunci cînd sînt eliberaţi de haiducii răsculaţi.

Primul balet bielorus „Privighetoarea" are în centrul acţiunii figura muzicantului popular Sîmon, supranumit „Privighetoarea" şi a iubitei sale Zosika, eroi răsculaţi împotriva orînduirii iobăgiste, pentru fericirea lor şi a poporului. În această perioadă se disting şi o serie de lucrări simfonice interesante ca „Simfonietta" lui N. Aladov, „Suita de dansuri bieloruse" a lui V. Zolotariov, Simfonia a II-a a lui E. Tikoţki (închinată alipirii Bielorusiei), Simfonia I-a a lui P. Podkovîriov închinată Komsomolului. De o mare popularitate se bucură „Suita de dansuri bieloruse" a lui A. Klumov (1938), care cucereşte prin prospeţimea limbajului armonic izvorît dintr-o subtilă înţelegere a caracterului specific al muzicii populare bieloruse.

A. Klumov deschide o pagină importantă în istoria muzicii bieloruse prin concertul său pentru pian şi orchestră, care se distinge prin măiestria cu care autorul foloseşte teme populare bieloruse şi evreieşti.

Dintre creaţiile compozitorilor bieloruşi din această perioadă mai trebuie amintite romanţele lui G. Pukst şi cîntecele pentru copii ale lui D. Lukas.

Încununarea succeselor muzicii bieloruse a avut loc în anul 1940 la sărbătorirea primei decade a artei bieloruse la Moscova.

Marele război pentru apărarea patriei care a abătut viaţa paşnică a poporului bielorus de la mersul ei normal, nu a frînat dezvoltarea muzicii bieloruse. Încordarea forţelor creatoare a devenit şi mai mare, tema centrală a creaţiilor muzicale devine lupta partizanilor, atît de actuală în anii războiului pe aceste meleaguri, în care întreg poporul s-a ridicat împotriva cotropitorilor fascişti. În 1942, compozitorul E. Tikoţki scrie opera „Alesia", închinată „luptei eroice a partizanilor şi partizanelor din Bielorusia", după cum scria chiar autorul, una dintre primele opere sovietice în care se reflectă eroismul poporului. În acelaşi timp el creează cîntece ca „Jurămîntul partizanilor" şi altele. N. Aladov dă în aceşti ani poemul simfonic „Din jurnalul unui partizan" şi balada simfonică „În zile aspre" (1942).

Încrederea în victorie, forţa optimistă a oamenilor sovietici este exprimată în lucrări vesele ca „Suita de dansuri" a lui N. Aladov (1944), sau dramatice ca „Simfonia a V-a", „Anul 1941" şi Simfonia a VI-a „Patria mea" a lui V. Zolotariov. Cvartetul al 6-lea pentru coarde al aceluiaşi compozitor este distins cu premiu la concursul Unional de cvartete de la Moscova. In aceşti ani, Zolotariov mai compune „Uvertura festivă" în care o temă populară de cîntec lung, tărăgănat se transformă, devenind imaginea ameninţătoare a poporului hotărît în luptă. „Uvertura festivă" este dedicată eliberării Bielorusiei din decembrie 1943. O serie de lucrări cu tematică patriotică apar în aceşti ani şi în creaţia lui A. Bogatîriov, cum sînt : cantatele „Partizanilor Bieloruşi" (textul poetului polonez I. Kupala), „Leningrădenii" (text Djambul) şi romanţa de un autentic şi profund dramatism „Draga mea Bielorusia" pe cuvinte de A. Pancenko.

Printre lucrările vocale ale acestor ani se remarcă romanţele „Ierburi mătăsoase" şi „Vino iubitul meu" ale lui G. Pukst.

Dintre cîntecele de masă trebuie menționat „Toastul nostru" al lui I. Liuban, care se bucură de o largă popularitate în întreaga Uniune Sovietică.

*

În anii de după război apar noi creații ale unor compozitori tineri ca D. Lukas. Opera „Kastus Kalinovski" (din istoria răscoalelor populare bieloruse — 1861—1863 — în fruntea căreia era eroul Kalinovski) este una dintre primele încercări ale compozitorului Lukas în acest gen. În anul 1947, compozitorul D. Kaminski îmbogățește muzica bielorusă cu un gen nou, concertul pentru țambal solo și pentru două țambale acompaniate de orchestră de instrumente populare sau simfonică. Folosind intonațiile cîntecelor și dansurilor populare, compozitorul dezvoltă cu măiestrie posibilitățile instrumentului. Muzica de cameră din anii de după război este reprezentată de Trioul cu pian al lui A. Bogatîriov, cvintetul cu pian al lui P. Podkovîriov (închinat tineretului sovietic), cvartetul lui B. Efimov etc. Genul cantatei care înflorește în mod deosebit în muzica sovietică mai ales în acești ani este cultivat și de compozitorii bieloruși ca V. Zolotariov și A. Bogatîriov. Cantata „Slava" a primului compozitor este o lucrare de amploare scrisă pentru patru soliști, cor mixt, cor de copii, orchestră simfonică și orchestră populară ; cantata „Bielorusia" a celui de-al doilea este de asemenea una dintre reușitele creații ale genului.

În creația de cîntece se distinge N. Sokolovski. Cîntecul „Noi bielorușii" rămîne unul dintre cele mai iubite cîntece ale poporului, confirmat în anul 1954 ca imn de stat al R.S.S.B. Creațiile simfonice din anii de după război sînt reprezentate de compozitorii A. Bogatîriov care scrie primele sale două simfonii (1946—1947), E. Tikoțki, Simfonia a III-a (cu cor în final, 1949), P. Podkovîriov cu Simfonia a II-a (1947), închinată celei de-a 30-a aniversări a Marelui Octombrie și a III-a (1949) „Patria mea", închinată prieteniei popoarelor din U.R.S.S. Începînd din anul 1950 se afirmă noi compozitori ca V. Olovnikov, absolvent al conservatorului din Minsk, E. Glebov și I. Semenianko proveniți din rîndul compozitorilor amatori.

Cel de-al II-lea Congres al Uniunii Compozitorilor Sovietici și cea de-a II-a decadă a artei bieloruse de la Moscova (1955) au o deosebită importanță pentru noua etapă de dezvoltare a artei muzicale. Noile creații în toate genurile dovedesc o maturizare a măiestriei componistice, năzuința de a reflecta contemporaneitatea, bogăția vieții spirituale a oamenilor sovietici, cît mai complex și mai veridic.

O serie de opere ca „Fata din Polesia" (1954) de E. Tikoțki, „Nădejda Durova" de A. Bogatîriov, „Marinka" de G. Pukst, „Andrei Kastenia" de N. Aladov figurează astăzi cu mult succes în repertoriul teatrului de operă și balet. Opera „Mașeka" de G. Pukst a fost interpretată în concert cucerind aprecierile publicului.

Alături de tinerii compozitori V. Olovnikov, E. Glebov, I. Ronkin, compozitorii din prima generație își continuă fecunda lor creație. Astfel N. Aladov scrie simfoniile a III-a, a IV-a și a V-a ; G. Pukst Simfonia a III-a și a IV-a ; E. Tikoțki Simfonia a IV-a. Tinerii compozitori amintiți vădesc o interesantă tendință spre muzica programatică. Astfel ne apare poemul simfonic „Faptele partizanilor" al lui V. Olovnikov (1954) și poemul „Naroci" (inspirat din lupta pescarilor de pe lacul Naroci împotriva mașierilor polonezi) al aceluiași compozitor, precum și „Poema-legendă" a lui E. Glebov (care întruchipează imagini din poemul „Mașenka"). Aceeași tendință programatică se observă și în „Dansurile fantastice" pentru pian și în simfonia lui E. Glebov. Tabloul simfonic „Marea" al compozitorului E. Degtiarik este o lucrare cu un bogat și viu colorit orchestral. Tînărul compozitor I. Semenianko înregistrează valoroase succese în genul cîntecului de masă și cu cele 2 cantate ale sale „Drumuri luminoase" și „Konstantin Zaslonov".

În domeniul instrumental, muzica bielorusă s-a îmbogățit în ultimii ani cu „Fantezia pentru vioară și orchestră" a lui N. Aladov, 2 concerte pentru pian și unul pentru violoncel ale lui D. Kaminski, concertele pentru pian ale lui E. Tîrmand. Se remarcă al 2-lea concert pentru vioară al lui P. Podkovîriov (1955). Concertul apare ca o lucrare de mare valoare artistică prin muzicalitatea sa, prin bogăția melodică și ritmică, prin ingeniozitatea cu care compozitorul îmbină temele populare cu temele proprii. O indiscutabilă realizare este Sonata pentru pian (1953) și Trio pentru pian, vioară și violoncel (1955) ale compozitorului L. Abeliovici, alături de Sonata pentru vioară a lui M. Rusin, Sonata pentru violoncel a lui A. Bogatîriov și altele.

În domeniul creației vocale de cameră ultimii ani au fost destul de fructuoși. Ciclurile vocale ale lui Abeliovici (pe texte de R. Burns, A. Mickievicz și M. Bogdanovici), ale lui A. Bogatîriov pe textele sonetelor de Shakespeare și „Melodiile" lui D. Lukas pe textele Lesei Ukrainka constituie un rod bogat și valoros, în dezvoltarea nu numai a muzicii bieloruse ci a întregii muzici sovietice. În creația de cîntece de masă din ultimii ani se evidențiază compozitorul V. Olovnikov prin noi intonații contemporane bazate pe tradiția cîntecului popular, prin plasticitatea și expresivitatea unor imagini noi, corespunzătoare stadiului actual de viață al poporului. În cinstea sărbătoririi a 40 de ani de la revoluția din Octombrie, compozitorul A. Turenkov a creat opera „Răsărit luminos", N. Aladov cantata „40 de ani", E. Degtiarin „Ciclul vocal" despre V. I. Lenin etc.

În noiembrie-decembrie 1957 în Bielorusia a avut loc decada muzicii sovietice bieloruse, care a demonstrat încă o dată bogăția și varietatea unor valoroase realizări apreciate de întregul popor sovietic.

Paralel cu creația muzicală, în Bielorusia se poate urmări dezvoltarea unei vii și interesante activități muzicologice. Astfel încă în anii 1930 apar studii și lucrări care dezbat problemele muzicii bieloruse. Un aport important în acest domeniu îl aduc L. Muharinskaia, S. Nisnievici, B. Smolski și alții. Apar lucrări de metodică în problema teoriei muzicii (M. Mattison) și a instrumentelor (J. Jinovici — metodă pentru țambal ; I. Solodcenko — metodă de contrabas ; S. Markovski — metodă pentru instrumente de percuție). În ultimii ani, muzicologia bielorusă s-a îmbogățit cu lucrări privitoare la problema legăturii cîntecului cu viața poporului bielorus (L. Muharinskaia), despre rolul cîntecului popular bielorus în dramaturgia operei și baletului național (S. Nisnievici), legăturile muzicale bielorusoucrainiene (G. Țitovici), instrumentele populare bieloruse (I. Jinovici) etc.

*

Un mare eveniment sărbătoresc în viața poporului bielorus îl constituie data de 1 ianuarie 1959, cînd s-au împlinit 40 de ani de existență a Republicii Sovietice Socialiste Bieloruse.

Printre lucrările scrise în cinstea istoricei date sînt : opera „Pavel Korciaghin" a compozitorului P. Podkovîriov, baletul „Logodnica înlocuită" a compozitorului G. Vagner, Simfonia a V-a a lui Tikoțki, poemul simfonic al lui L. Abeliovici, tabloul simfonic „Marea" al lui E. Degtiarin, cantate, lucrări instrumentale, vocale, cîntece de masă etc.

Urmărind drumul de dezvoltare a artei muzicale bieloruse, cunoscînd valoroasele creații populare și culte ale acestui popor, ne entuziasmăm și înțelegem încă o dată ce înseamnă arta într-o republică socialistă, vedem în modul cel mai concret imensele ei posibilități de dezvoltare, înfăptuiri miraculoase izvorîte din cea mai vie realitate: puterea sovietică condusă de Partidul Comunist spre cel mai frumos vis al omenirii — societatea comunistă.

Compozitorii sprijină activitatea muzicală a oamenilor muncii

Acțiunea pentru strîngerea legăturilor între compozitori și oamenii muncii, inițiată de organizația de bază din Uniunea Compozitorilor în colaborare cu conducerea Uniunii, s-a dovedit a fi foarte folositoare atît pentru compozitori, cărora li se oferă astfel posibilitatea de a cunoaște mai temeinic viața și munca oamenilor din uzine și fabrici, cît și pentru activitatea culturală a întreprinderilor.

La prima consfătuire cu compozitorii care au lucrat cu brigăzile artistice, s-a putut constata că ei au înțeles importanța acestei acțiuni și au răspuns la chemarea Uniunii, depunînd o muncă plină de însuflețire în cadrul brigăzilor artistice din întreprinderi. Aceste formații joacă un rol determinant nu numai în viața culturală a întreprinderilor ci, prin programul lor, în care critică lipsurile în muncă și relevă laturile pozitive, aduc un prețios aport la îmbunătățirea muncii.

Din convorbirea cu compozitorii care au lucrat cu brigăzile artistice, am aflat lucruri interesante legate de viața culturală a unor întreprinderi din Capitală. Compozitorul Florentin Delmar, care lucrează cu brigada artistică I.M.F. (Institutul Medico-Farmaceutic), ne-a mărturisit:

— Din propria-mi inițiativă lucrez cu această formație din luna ianuarie. Am contribuit cu aproape 50% din materialul muzical (majoritatea inedit) la programul spectacolului. În persoana lui Petre Balenty-Budu — textier valoros și competent — am avut un colaborator bun.

Am primit din partea responsabilei echipei, Veronica Georgescu, tot sprijinul necesar unei bune desfășurări a muncii de pregătire. Brigada este alcătuită din studenți ai facultății de medicină, care constituie elemente artistice valoroase — unii din ei avînd și o experiență scenică anterioară. Faptul acesta mi-a permis să pregătesc un program mai pretențios decît cel obișnuit al brigăzilor artistice.

După ce programul a găsit aprecierea conducerii institutului, am prezentat spectacolul de mai multe ori în fața publicului: la Palatul pionierilor, la Institutul I.M.F., la Casa de Cultură „Nikos Beloiannis" din raionul Lenin, la Teatrul Municipal.

Spectacolul, bucurîndu-se de un mare succes în fața publicului, depășește valoarea unui spectacol de amatori, apropiindu-se mult, ca valoare artistică, de spectacolele de estradă. Echipa a trecut cu succes faza raională la Concursul formațiilor culturale de amatori.

Compozitorul H. Mălineanu, delegatul Uniunii Compozitorilor la Fabrica de confecții „Gheorghe Gheorghiu-Dej", ne-a împărtășit următoarele:

— În cadrul fabricii activează trei formații artistice: Corul, echipa de dansuri și orchestra; ansamblul coral este compus din circa 80 de membri care realizează, sub conducerea competentă a tov. Aurel Grigoraș, dirijor secund al corului Teatrului de Operetă, interpretări de valoare și se prezintă ca un ansamblu omogen, bine sudat, cu reale perspective în viitor.

Echipa de dansuri, cuprinzînd circa 20 persoane, lucrează conștiincios sub conducerea tov. Holeva. A obținut frumoase succese cîștigînd un premiu la un concurs din R. Cehoslovacă și situîndu-se pe locul II la concursul regional.

Orchestra este compusă exclusiv din amatori și are o factură determinată de împrejurări: 8—10 mandoline, 2 viori, un clarinet, un bas și o tobă. Pentru faza de început în care se află, ea poate fi folosită la acompaniamentul unor cîntece ușoare inspirate din folclor. Dirijorul Nicolae Bogan este un tînăr pianist dotat, care are încă nevoie de îndrumare și ajutor.

Obținînd rezultate remarcabile chiar din primele repetiții, orchestra lucrează acum cu mult elan, ceea ce mă face să sper într-o conlucrare strînsă și foarte rodnică în viitor.

— Muncitorii ne primesc cu toată dragostea! ne-a mărturisit compozitorul Aurel Giroveanu, care instruiește brigada artistică din Întreprinderea „7 Noiembrie". *Această formație, condusă de Bogdan Căuș, a luat ființă în anul 1952; de atunci ea s-a prezentat la toate concursurile cu un program original, inspirat din munca întreprinderii și cucerind la fiecare concurs titlul de laureat. Ceea ce caracterizează pe membrii acestei echipe este elanul tineresc și voința de muncă. Orchestra este compusă din pian, vioară, trompetă, acordeon, bas și baterie. Soliștii vocali sînt toți muncitori în fabrică. Demn de remarcat este faptul că din orchestră face parte și un absolvent al Conservatorului — fiu de muncitor din întreprindere —, care a putut să-și termine studiile, fiind ajutat de către fabrică.*

Programul, cuprinzînd momente satirice, legate de diferite aspecte din producție și cîntece patriotice, își propune să aducă un aport în educația muncitorilor în spiritul patriotic. Conducătorul muzical Rădoiu Costel compune piese și orchestrează altele pentru formația sa.

Entuziasmul acestor colective de amatori, dragostea lor față de munca artistică și succesele de pînă acum îmi dau speranța că participarea lor la cel de-al V-lea concurs pentru formațiile artistice de amatori va fi încununată de succes.

Compozitorul Nicolae Valeriu ne-a vorbit despre munca sa cu brigada artistică a Ministerului Agriculturii și Silviculturii:

— *Pentru concursul formațiilor artistice de amatori, echipa cu care lucrez repetă un program nou, alcătuit din scenete, monologuri și cîntece de muzică ușoară — toate cu subiecte legate de transformarea socialistă a agriculturii, satirizînd lipsurile în muncă. Programul spectacolului, la care am scris o parte din muzică, se află în faza de finisare.*

Compozitorul Anatol Albin ne-a vorbit despre munca sa cu brigada artistică „Adesgo" :

— *Pregătesc cu formația acestei întreprinderi un program în care sînt cîntate succesele în muncă și sînt satirizate unele atitudini învechite. Programul cuprinde, pe lîngă unele scenete, muzică ușoară și populară românească, și un cîntec executat la țiplă (frunză). Am contribuit și eu la alcătuirea programului scriind pentru această formație cîntecul „Fir de nylon". Programul este bine pus la punct. Orchestranții, deși amatori, sînt buni muzicieni cu care se poate lucra foarte bine.*

La întrebarea noastră în ce măsură colaborarea compozitorilor cu brigăzile artistice îi va ajuta pe aceștia în creația lor artistică, compozitorul Eugen Cerbu ne-a răspuns :

— *Numai lucrînd împreună cu muncitorii, petrecînd cît mai mult timp în mijlocul lor ne vom putea inspira din viața lor în așa fel, încît, prin creația noastră, să emoționăm, să convingem și prin aceasta să contribuim la măreața cauză : construirea socialismului în țara noastră.*

A. PRF.

ANDREI TUDOR

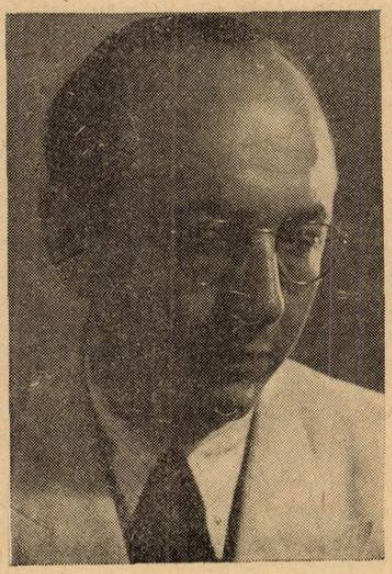
Prin moartea prematură a criticului și istoriografului Andrei Tudor, secția de critică și muzicologie a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. înregistrează o pierdere dureroasă.

Andrei Tudor a fost printre cei dintîi muzicologi care s-au situat în activitatea de critic și istoriograf muzical pe o poziție partinică hotărîtă.

Născut la 31 august 1907 la Brăila, Andrei Tudor a îndrăgit din copilărie muzica și, deși a făcut studii juridice și a avut preocupări literare, el i-a rămas credincios de-a lungul întregii sale vieți. Aparținînd prin generație culturii vechi, el a știut să se desprindă din sfera ideologiei burgheze și alăturîndu-se ca majoritatea intelectualilor cinstiți culturii noastre noi, el a putut să-și însușească o perspectivă clară, științifică, în aprecierea istorică și estetică a artei muzicale.

Talent multilateral, poet liric, tîlmăcitor de poezie, ziarist militant în coloanele presei democrate, Andrei Tudor s-a afirmat în critica muzicală în paginile ziarului „Facla" de sub direcția lui N. D. Cocea, iar după 23 August 1944, și-a continuat această activitate în redacția ziarelor „Tribuna Poporului", „România Liberă", publicînd adesea în paginile „Scînteii" ale revistei „Contemporanul" și „Veac Nou".

Un timp profesor de istoria muzicii la Conservatorul „C. Porumbescu", conferențiar la „Institutul de Cinematografie",



el a ocupat din 1951 și pînă la moartea sa survenită la 18 iunie 1959, funcția de șef al Secției de muzică din cadrul Institutului de Istorie a Artei al Academiei R.P.R.

În această din urmă calitate, Andrei Tudor a publicat valoroase studii de istoriografie în paginile revistei „Studii și cercetări de istoria artei", editată de Academia R.P.R.

Lucrări ca „Privire asupra începuturilor teatrului liric în Romînia", „Opera în cadrul Teatrului Național", „Caracterul de masă al vieții și creației muzicale după 23 August 1944", „Opera lui George Enescu și problemele folclorului", monografia „George Enescu" și studiul „Avîntul muzicii în R.P.R.", toate acestea vorbesc despre talentul și munca entuziastă și devotată a autorului lor. Prefațînd prima culegere de studii sovietice de muzicologie înmănunchiate în volumul „Muzica sovietică în plin avînt" (ed. „Cartea Rusă" 1951), scriind cu talent și pasiune a adevărului cartea de reportaj „Moscova" (editată în 1947), A. Tudor și-a fixat definitiv poziția ideologică pe care n-a dezis-o în nici o clipă. Moartea i-a smuls pana din mînă în timp ce definitiva lucrarea „Istoria muzicii românești de după 23 August 1944", scrisă în cinstea celei de a 15-a aniversări a eliberării patriei noastre.

Ca membru în biroul secției de critică și muzicologie a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., ca redactor-responsabil și mai tîrziu membru în colegiul redacțional al revistei „Muzica", Andrei Tudor s-a dovedit în permanență preocupat de problema creșterii și pregătirii profesionale a tinerelor cadre de muzicologi și critici.

Colegii, tovarășii și prietenii săi nu pot cinsti altfel memoria celui prematur dispărut, decît continuînd cu forță sporită strădania de a pune critica și muzicologia românească în slujba idealurilor de pace și progres ale poporului nostru muncitor, constructor al socialismului.

Compozitori sovietici laureaţi ai Premiului Lenin

De curînd, compozitorii sovietici Aram Ilici Haciaturian şi Vasili Pavlovici Soloviov-Sedoi au fost distinşi cu Premiul „Lenin" : Haciaturian — pentru baletul „Spartacus", Soloviov-Sedoi — pentru cîteva cîntece scrise de el în ultimii ani.

Muzica lui Aram Ilici Haciaturian, laureat al Premiului Lenin a cucerit demult recunoaşterea nu numai în U.R.S.S., dar şi dincolo de hotare. Simfoniile, concertele, lucrările de cameră ale lui Haciaturian sînt bine cunoscute iubitorilor de muzică din întreaga lume. Îndeosebi, de o largă popularitate se bucură baletele lui Haciaturian „Gayaneh" şi „Spartacus". La fel de populară este muzica scrisă de compozitor la spectacolele teatrelor din U.R.S.S. — „Mascarada" de M. I. Lermontov, suita din muzica scrisă pentru comedia muzicală de Lope de Vega „Văduva din Valencia".

Cum se explică această largă popularitate a lucrărilor remarcabilului compozitor sovietic? Răspunsul vine de la sine.

Izvorul plin de viaţă al creaţiei lui Haciaturian este arta populară. De aceea lucrările lui sînt întotdeauna accesibile maselor largi de auditori. Talentatul compozitor îşi adresează cuvîntul său muzical poporului. El îşi concepe lucrările în strînsă legătură cu colectivul, cu viaţa, cu poporul. Haciaturian ia parte cu multă plăcere la consfătuiri cu auditorii, la adunările cluburilor muncitoreşti. De multe ori concertele cu lucrări proprii sînt urmate de discuţii cu iubitorii de muzică. De pildă, de curînd A. I. Haciaturian împreună cu D. B. Kabalevski au întreprins o călătorie prin oraşele din Siberia apuseană şi pe pămînturile deşţelenite din Altai. În ziarul „Kuzbass" din Kemerov, Haciaturian scria : „Am fost emoţionaţi de atenţia şi dragostea cu care auditorii din Kuzbass ascultă muzica simfonică. Acest lucru ne aduce o mare satisfacţie, ne stîrneşte dorinţa de a crea mai mult şi mai bine pentru poporul nostru..."

Cum înţelege şi cum defineşte compozitorul baza creaţiei sale? — „Problema caracterului popular al artei — remarcă Haciaturian — face parte din categoria celor mai vitale probleme ale activităţii de creaţie a compozitorilor sovietici. Să simţi că eşti o parte din popor, să sorbi din nesecatele izvoare ale artei lui, să fii purtătorul celor mai vitale interese ale lui — toate acestea nu constituie oare cel mai înalt ţel al oricărui artist autentic?"

Haciaturian a scris multă muzică pregnantă, inspirată, de cele mai diferite genuri şi forme. Este însă foarte semnificativ faptul că distincţia cea mai înaltă — Premiul Lenin —, a fost acordată pentru o lucrare scenică a compozitorului „Spartacus". În această lucrare el a întruchipat cu o deosebită forţă imagini din popor, idealurile lui, înaltele lui năzuinţe. Înainte însă de a vorbi despre „Spartacus", îţi aminteşti fără să vrei de „Gayaneh" — balet creat de Haciaturian cu mulţi ani în urmă.

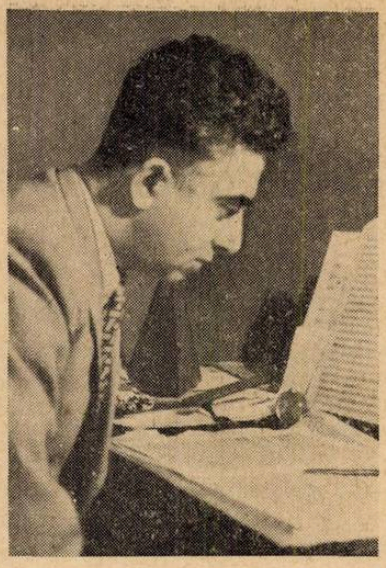
Cu greu s-ar găsi astăzi un om care să nu cunoască vestitul „dans al săbiilor" în care spiritul popular, naţional al muzicii a făcut ca muzica lui să devină internaţională. Melodia înfocată, plină de viaţă este cîntată astăzi în Europa, în Africa toridă şi în Canada de Nord, este fredonată de calmii englezi şi de înfocaţii mexicani. Ea a trecut demult nu numai cadrul scenei de teatru dar şi cadrul muzicii de balet în general. Acest dans popular este interpretat de orchestre simfonice şi orchestre de instrumente populare, de formaţii de estradă şi solişti instrumentişti. Iată în ce constă recunoaşterea cu adevărat a întregului popor! În acelaşi timp, baletul „Gayaneh" intră neîncetat în repertoriul noilor teatre. Astfel, de pildă, nu demult la Budapesta premiera baletului „Gayaneh" s-a bucurat de un mare succes.

O viaţă scenică şi muzicală la fel de variată prinde în prezent baletul „Spartacus" — ultima lucrare mare scrisă de Haciaturian. În acest balet, compozitorul a reuşit să întruchipeze ideea umanistă a luptei popoarelor împotriva asupritorilor. Însuşi autorul spunea despre acest lucru următoarele : „Epoca lui Spartacus este o epocă frămîntată din viaţa omenirii. În prezent, cînd multe dintre popoarele asuprite ale lumii desfăşoară lupta pentru eliberarea şi independenţa lor naţională, imaginea nemuritoare a lui Spartacus prinde o deosebită forţă. Şi, scriind muzica acestui balet al meu, căutînd să pătrund cu gîndul în atmosfera vechii Rome, să creez tabloul îndepărtatului trecut istoric, simţeam întotdeauna apropierea spirituală a lui Spartacus de epoca noastră, de lupta noastră împotriva oricărei tiranii, de lupta popoarelor asuprite împotriva agresorilor imperialişti." Acest suflu contemporan i-a permis lui Haciaturian să zugrăvească imagini vii, emoţionante, ale eroilor din trecutul îndepărtat, să scrie o muzică ce izvorăşte din adîncul sufletului artistului şi-şi croieşte drum spre inimile auditorilor. În partitura baletului se reliefează din plin originalitatea şi pregnanţa limbajului muzical al lui Haciaturian, temperamentul lui înfocat şi lirica pătrunzătoare, dramatismul încordat şi patosul optimist. Iată de ce încă

de pe acum nu ne îndoim de faptul că baletul „Spartacus" va avea o viață îndelungată și glorioasă...

Revistele și ziarele ne vorbesc despre drumul triumfător al muzicii lui. Despre același lucru ne vorbesc și numeroasele scrisori, pe care Aram Haciaturian le primește din toate colțurile măreței patrii și din multe țări ale lumii. Unele dintre aceste scrisori le-am citit și noi. Poșta primită de acest Artist al Poporului din U.R.S.S. este foarte variată.

Acum cîțiva ani în Berlin s-a deschis un nou și minunat Teatru de Operă. Îndată după aflarea știrii că baletul „Gayaneh" va fi printre primele spectacole montate pe scena Teatrului de Stat de Operă din Berlin, între teatru și compozitor s-a legat o corespondență animată. Haciaturian a ajutat colectivul cu sfaturi, cu indicațiuni prietenești. Și iată că în sfîrșit baletul a fost pus în scenă! Cu multă emoție a citit Aram Ilici scrisoarea din Berlin scrisă de Albert Burkat, maestru de balet: „Baletul Dvs. „Gayaneh" s-a bucurat la Opera de Stat de un succes neobișnuit...



Aram Haciaturian

Toți cei care au luat parte la montarea baletului și cei interesați au așteptat cu nerăbdare această zi, dat fiind că a fost prima premieră a colectivului de balet în noua clădire a Teatrului de Stat și totodată una dintre lucrările mari de balet sovietic pe care colectivul o prezintă pentru prima oară. În acea remarcabilă seară, Teatrul de pe Unter den Linden a fost plin pînă la refuz cu spectatori, iubitori de artă. Mulți au venit din Germania Occidentală și chiar de peste hotare. Spre marea noastră bucurie am fost onorați și cu prezența președintelui Republicii Wilhelm Pieck. Entuziasmul și bucuria spectatorilor creșteau cu fiecare tablou pentru ca la sfîrșitul spectacolului totul să se contopească în ovații nemaiauzite.

Scrisorile Dvs. ne-au adus multă bucurie. Le-am expus în sala de balet. Ele ne-au servit drept stimulent nou pentru munca întregului colectiv."

La Moscova sosesc scrisori din toate colțurile globului pămîntesc, purtînd adresa: „Către Uniunea Compozitorilor din U.R.S.S., pentru Haciaturian." Benjamin Valdes Aghilar, pianist din îndepărtatul Mexic, a trimis repertoriul concertului său de diplomă, în cadrul căruia el a interpretat, pentru prima oară în țara sa, Concertul pentru pian și orchestră de Haciaturian.

În numele cvartetului „Paganini" pe care-l conduce, cunoscutul violonist american Henry Temianka scrie: „Am fi fericiți dacă Dvs. ați scrie pentru noi un cvartet". Marele compozitor brazilian Claudio Santoro cere părerea lui Haciaturian despre Simfonia a IV-a scrisă de el. Gerhardt Hasse, fagotist la Teatrul de Stat din Montevideo roagă compozitorul să-i scrie un concert pentru fagot. Muzicianul uruguaiez speră să vină la Moscova pentru ca să studieze acest Concert sub conducerea autorului. „De mult visez să fac cunoștință cu Dvs., remarcabil compozitor contemporan" — scrie tînărul pictor din Venezuela Haime Garcia I. Nabron, pe care muzica lui Haciaturian l-a inspirat să creeze multe pînze pitorești. Vestitul dirijor american Leopold Stokowski vorbește în scrisoarea sa despre marele succes pe care l-a avut în Statele Unite Simfonia a II-a de Haciaturian.

Muzicienii romîni poartă o animată corespondență cu A. I. Haciaturian. Anatol Vieru, compozitor din București, a vizitat în repetate rînduri Moscova, iar în prezent termină aspirantura la Conservatorul din Moscova. În scrisorile sale către A. Haciaturian el vorbește despre planurile sale de creație. Din scrisorile lui putem afla despre marea popularitate de care se bucură lucrările compozitorului sovietic în România. În toamna anului trecut, la Festivalul „Enescu", orchestra simfonică din București a interpretat cu mare succes Simfonia a II-a de Haciaturian. A dirijat George Georgescu.

Aram Ilici primește numeroase scrisori și de la iubitorii de muzică sovietici. Îi scriu muncitori din toate ramurile economiei naționale și culturii patriei noastre — muncitori, ingineri, oameni ai muncii de pe cîmpiile colhoznice, profesori, medici, studenți, elevi, lucrători de la teatrele muzicale. Iar compozitorul își găsea întotdeauna timp ca să răspundă corespondenților săi. Compozitorii amatori supun părerii cunoscutului maestru primele lor lucrări, uneori încă nedesăvîrșite; organizatorii și conducătorii cercurilor de artiști amatori se sfătuiesc cu el în legătură cu cele mai diferite probleme din munca lor; poeții îl roagă să scrie muzică pentru versurile lor; însfîrșit, nenumărata armată de simpli admiratori ai talentului său îl roagă să le trimită note, discuri, benzi de magnetofon cu înregistrări din lucrările sale. Toți aceștia își exprimă nemărginita lor admirație față de muzica compozitorului, îi mulțumesc pentru bucuria pe care le-o aduc lucrările sale.

Cele mai multe scrisori îi sosesc de la tineret. Față de acesta, Aram Haciaturian are o atitudine plină de atenție. El caută să răspundă la toate cerințele lui și în scrisorile sale el subliniază întotdeauna rolul uriaș pe care-l are muzica în formarea tineretului sovietic din punct de vedere estetic. Într-o scrisoare adresată unui colectiv de artiști amatori școlari, Haciaturian scrie: „Am aflat de curînd despre cercul vostru coral, despre dragostea și interesul vostru față de muzică. Mă bucură foarte mult acest fapt și m-am hotărît să vă scriu cîteva cuvinte și să vă

transmit urări de bine. Muzica înnobilează sufletul omului. Iar cîntul în cadrul corului nu numai că vă apropie de muzică, dar vă cultivă şi dragostea pentru ea. Iar dacă printre voi există elemente foarte talentate, care datorită posibilităţilor lor pot deveni muzicieni-specialişti, participarea acestora în activitatea corului le scurtează drumul spre educaţia muzicală de profesie.

În ultimul timp, pe adresa lui Haciaturian soseşte un torent nesfîrşit de scrisori şi telegrame. Prieteni ai compozitorului şi oameni care nu l-au văzut niciodată, dar cărora le este apropiată şi scumpă muzica lui Haciaturian, îl felicită pe remarcabilul muzician sovietic cu ocazia decernării Premiului Lenin. Şi fiecare scrisoare se încheie cu urări de sănătate şi mulţi ani de muncă rodnică şi creatoare, adresate remarcabilului compozitor.

V. Soloviov-Sedoi

Aram Ilici Haciaturian se află în plină înflorire a forţelor sale creatoare. Şi noi sîntem siguri că el va crea încă numeroase lucrări remarcabile, spre bucuria tuturor admiratorilor luminosului său talent. O garanţie sigură a acestui lucru sînt cuvintele lui Haciaturian :

„Atît eu cît şi toţi tovarăşii mei de artă sîntem bucuroşi să închinăm creaţia noastră servirii poporului nostru, partidului şi statului. Cred că sarcina cea mai însemnată ce stă în faţa noastră, a compozitorilor, este de a cînta în muzica noastră succesele în muncă ale oamenilor sovietici care sub conducerea Partidului Comunist păşesc spre viitorul luminos, spre comunism".

Muzica talentatului compozitor Vasili Pavlovici Soloviov-Sedoi se bucură de recunoaşterea întregului popor, iar cîntecele lui de mare popularitate sînt cunoscute larg nu numai în U.R.S.S. dar şi peste hotare — în Romînia, Bulgaria, Polonia, Cehoslovacia, Albania, Franţa, Anglia, S.U.A. şi alte ţări ale lumii.

În ce constă „secretul" unei popularităţi atît de mari a cîntecelor lui Soloviov-Sedoi ? Acest mare artist a legat strîns creaţia sa de viaţa poporului său. Cîntecele lui emoţionează întotdeauna inimile milioanelor de oameni, nu se şterg niciodată din memorie şi au trecut prin cea mai grea încercare a vremurilor.

V. Soloviov-Sedoi s-a născut în Leningrad. Aici şi-a petrecut copilăria într-o familie de muncitori, visînd la înalta menire a muzicianului, iar flăcările Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie, aprinse aici, i-au luminat drumul în artă. El a studiat la Leningrad, a absolvit conservatorul şi şi-a început drumul său de compozitor. Originalitatea limbajului lui Soloviov-Sedoi s-a manifestat încă din anii de tinereţe. De pe atunci eroul cîntecelor lui a devenit omul simplu sovietic, viaţa şi munca lui. În melodiile cîntecelor lui Soloviov-Sedoi renasc imaginile eroilor din Războiul civil, a luptătorilor pentru cauza întregului popor, a constructorilor noii vieţi. Toate cîntecele compozitorului sclipesc de un umor şiret şi înfocat, dar în acelaşi timp lor le este propriu lirismul.

Una dintre paginile strălucite ale creaţiei compozitorului sînt cîntecele create de el în anii Războiului pentru Apărarea Patriei. La 24 iunie 1941, după trei zile de la declanşarea războiului, postul de radio din Leningrad a transmis pentru prima oară cîntecul duios străbătut de o puternică forţă interioară, intitulat „Cîntă armonica mea". La fel de popular a devenit în curînd un alt cîntec „Seara în port". Aceste cîntece au fost cîntate de luptători în cazemate, în bordeie, pe nave de război, ele erau cîntate de muncitorii din Ural şi Kuzbass, de cei de pe cîmpiile ţării. Cîntecele lui Soloviov-Sedoi învingeau barierele şi graniţele, zburau peste linia frontului, însufleţeau luptătorii din rezistenţă şi din ţările Europei cotropite de fascişti. Compozitorul a creat în anii războiului peste 60 de cîntece. În ele se reflectă multilateralitatea sentimentelor şi simţirilor omeneşti. De aceea, şi astăzi încă trăiesc printre noi minunatele cîntece ale compozitorului cum ar fi „Seara în port", „Privighetorile", „De mult n-am fost pe-acasă", „Pe poiana însorită" şi multe altele.

După război, Soloviov-Sedoi creează cîntece noi, care ajută poporului sovietic în măreaţa lui muncă paşnică şi constructivă. El este autorul multor cîntece de film şi cu toate că unele din aceste filme sînt demult uitate, muzica lor trăieşte pînă în zilele noastre. Aceasta este situaţia cîntecelor „E timpul să pornim la drum", „Marşul Nahimoviştilor", „În barcă"...

Talentatul compozitor V. P. Soloviov-Sedoi se află în plină înflorire a forţelor sale creatoare. O strălucită confirmare a acestui fapt sînt cîntecele create de el în ultimii ani : „Şezi în preajma Moscovei", „Drumul", „Dacă toţi tinerii din lume", „Verstele", „Marşul Nahimoviştilor" distins recent cu Premiul Lenin.

Aceste cîntece sînt diferite prin caracterul şi prin atmosfera lor, dar în fiecare dintre ele pulsează inima unui mare artist, care răspunde fără întîrziere la toate evenimentele însemnate din viaţa contemporană. Soloviov-Sedoi este un compozitor al poporului pentru că creaţia lui de cîntece este cunoscută şi iubită de milioane de oameni sovietici.

Într-o convorbire cu corespondentul nostru, compozitorul Vasili Pavlovici Soloviov-Sedoi, Laureat al Premiului Lenin a spus :

— Mi s-a acordat distincţia de onoare — Premiul Lenin. Aceasta constituie o mare cinste. Eu însă consider că Premiul Lenin a fost acor-

dat nu mie ci cîntecului sovietic, care păşeşte în avangarda artei noastre. În prezent lucrez la muzica şi libretul baletului „Festivalul". Două evenimente — cel de al VI-lea Festival Mondial al Tineretului şi Studenţilor de la Moscova şi recenta mea călătorie prin Italia au constituit pentru mine un prilej direct pentru crearea acestei lucrări. Tema principală a baletului este prietenia oamenilor simpli din întreaga lume, lupta lor pentru fericire. Eroii lui sînt o dansatoare simplă din Italia şi un marinar sovietic. În afară de aceasta lucrez la o serie de cîntece pentru film : „Melodii de pe Neva", dedicate talentelor din popor din cadrul mişcării artiştilor amatori din U.R.S.S., de asemenea, pentru filmul „Deasupra Nevei", în care se povesteşte despre oamenii, care, educaţi într-un cămin de copii, au păstrat prietenie veşnică şi pentru filmul de ştiinţă popularizată „Porumbeii din Moscova".

A. P. KRUPNOV

Amintiri despre Béla Bartók

de BÉLA BARTÓK junior

Cunoaşterea vieţii şi activităţii muzicianului maghiar Béla Bartók prezintă un viu interes pentru oamenii de muzică din ţara noastră. Compozitor de faimă, folclorist de renume, Béla Bartók s-a afirmat ca un muzician cu vederi înaintate, cu o concepţie democratică în ce priveşte rolul muzicii aparţinînd diferitelor popoare în apropierea şi înţelegerea acestora. Adversar neîmpăcat al oricăror manifestări şovine, înapoiate, în viaţă ca şi în artă, Béla Bartók a cules şi valorificat cu dragoste şi măiestrie, alături de cîntece populare din diferite părţi ale lumii, creaţii ale folclorului muzical romînesc, manifestîndu-şi interesul pentru bogăţia şi originalitatea acestuia.

În scopul adîncirii concepţiei şi experienţei creatoare ca şi a vieţii lui Béla Bartók, Uniunea Compozitorilor din R.P.R. a primit ca oaspete pe fiul lui Béla Bartók care a comunicat, la sediul Uniunii Compozitorilor din Bucureşti, amintiri despre tatăl său. Articolul de faţă se bazează pe textul rostit de fiul muzicianului cu acest prilej.

Familia Bartók este originară din judeţul Borsod, iar urmele ei cele mai vechi se găsesc în comuna Borsodszirák. Conform tradiţiei, familia avea un titlu de noblеţe maghiar cu predicatul „szuhaföi", document scris nu există însă, şi tata niciodată nu şi-a folosit predicatul. În secolul al XVIII-lea au trăit la Borsodszirák György Bartók şi Maria Gondos ; din căsătoria lor rezultă trei fii. Mezinul János Bartók s-a născut la 12 ianuarie 1784 şi a fost notar la Magyacsermely. Soţia lui János Bartók era Katalin Bosznovics ; din căsătoria lor au purces şase copii, dintre care primul János s-a născut în 1817. A studiat agronomia şi după ce a ocupat diferite posturi, a devenit director (sau, cum i se spunea pe vremea aceea, profesor conducător) la şcoala agricolă din Sînnicolaul Mare, în fostul judeţ Torontal (Romînia). Soţia lui, Matild Ronkovits, a dat naştere la nouă copii. Dintre aceştia, al şaselea, Béla, născut la 19 noiembrie 1855, la Uivar, în judeţul Torontal, mi-a fost bunic.

Béla Bartók senior a devenit şi el agronom. După moartea părintelui său, survenită la 21 ianuarie 1877, preia la vîrsta de 22 de ani conducerea şcolii agricole din Sînnicolaul Mare. Bunicul a fost un specialist recunoscut, a experimentat diferite inovaţii care au atras deseori atenţia.

Bunica din partea tatei, Paula Voit, s-a născut în ianuarie 1857, la Turócszentmáston. Familia Voit era originară din Bratislava unde bunica a absolvit şcoala normală. După obţinerea diplomei, a fost numită învăţătoare la şcoala elementară din Sînnicolaul Mare. Părinţii tatei s-au căsătorit la 5 aprilie 1880 ; din această căsătorie s-a născut la 25 martie 1881, la Sînnicolaul Mare, Béla Bartók, primul lor copil. Tata a trăit din copilărie pînă la sfîrşitul vieţii o viaţă atît de complexă, încît ea poate fi pe drept cuvînt comparată cu activitatea sa muzicală epocală.

Adevărata personalitate a omului se manifestă înainte de toate în sînul familiei, acasă. Amintindu-mi de aceste manifestări, aş vrea să-l caracterizez în aşa fel încît personalitatea lui să se releve cît mai bine.

Cea mai puternică impresie asupra mea au produs dragostea lui de natură, dragostea de libertate şi dragostea de popor, precum şi sîrguinţa, capacitatea lui de muncă excepţională. Tata iubea natura în toate manifestările ei ; se plimba, făcea excursii regulate şi, după posibilităţi, pleca la sfîrşitul fiecărui an şcolar în munţi, unde se recrea şi fizic şi sufleteşte. Astfel împrospătat, îşi scria majoritatea operelor muzicale în deosebi în a doua jumătate a vacanţei de vară. Dintre bogăţiile naturii îl interesau deopotrivă plantele, animalele şi mineralele ; le cunoştea foarte bine, făcînd şi colecţii. De mic copil cultiva viermii de mătase, pe care îi lua cu el pe un drum atît de lung ca cei 800 de km. de la Bratislava la

Sînnicolaul Mare. Mai tîrziu şi-a făcut un frumos insectar şi un mic ierbar. Dragostea de natură s-a manifestat şi în faptul că se apropia cu drag de oamenii înfrăţiţi de natură, de ţăranii simpli, pe care i-a îndrăgit mai cu seamă pe drumurile lui de culegător de folclor, folosindu-se de orice ocazie ca să se ocupe de ei. Înainte de primul război mondial, în 1914 a adus la Budapesta, în bună parte pe cheltuială proprie, mai mulţi ţărani romîni din Hunedoara ca să prezinte cîntece populare. Pe aceşti oameni, care şi-au părăsit întîia oară satul, i-a dus cu plăcere să vadă atracţiile marelui oraş. Odată, mai mulţi ostaşi au fost cazaţi în casa noastră, printre care şi un ceangău din Moldova, Mihaly Csicsó. Tata s-a ocupat bucuros de ei, începînd să studieze limba lor arhaică, precum şi cîntecele lor populare.

Drumurile lui de culegător au constituit în general mari evenimente pentru el ; cînd era posibil pleca împreună cu familia. Îmi aduc aminte de un drum de culegere din vara anului 1915, cînd am plecat în comuna Hédel din judeţul Zólyom, unde în prima noapte am dormit pe băncile şcolii elementare, pe un culcuş improvizat. Dacă pleca singur la culegere, după întoarcerea lui relata în culori vii întîmplările pe care le ascultam cu multă plăcere. Deosebit de memorabil a fost un drum de culegere în judeţul Bihor, pe care l-a străbătut călare, împreună cu profesorul Ion Buşiţia din Beiuş. Nefiind călăreţ, tata îşi povestea impresiile cu mult umor.

L-au interesat diferitele ramuri ale folclorului, studia îndeaproape „Trandafirii sălbatici din Kriza", ca şi alte culegeri de poezii populare. Colecţiona broderii, instrumente, obiecte casnice populare, iar întreaga lui mobilă era sculptată, fiind confecţionată în mare parte în Călăţei la Izvoarele Crişului, de către ţăranul tîmplar György Péntek (Gyugyi).

Iubea copiii ca şi natura ; întreaga lui strădanie pe acest tărîm a fost să inoculeze în copii de la o vîrstă fragedă dorinţa spre o viaţă mai frumoasă. În domeniul muzical s-a străduit să facă posibil acest lucru în mai multe feluri : a scris împreună cu Sandor Keschofsky o şcoală de pian, apoi seria „Pentru copii", şi cele 6 volume „Microcosmos", cu caracter ştiinţific, — toate cu scopul de a da generaţiei viitoare o bază muzicală corespunzătoare.

Béla Bartók

În privinţa educaţiei copiilor proceda foarte temeinic, avînd ca principiu conducător perspectiva personalităţii independente a copilului, care trebuia educat prin exemplul personal, nicidecum cu forţa. Acest principiu l-a aplicat consecvent în educarea celor doi fii ai săi. Deşi nu l-am auzit rostind o vorbă mai tare, niciodată n-am încălcat îndrumările lui date sub formă de sfaturi, deoarece puterea personalităţii lui n-a făcut posibilă altă atitudine. Considera ca ceva firesc faptul că fiii săi n-au ales cariera muzicală, dar în lucruri mai mărunte accepta bucuros ajutorul lor. Astfel, în faza de început a radiodifuziunii maghiare — în studiourile din calea Rákoczi — eu manevram fonograful la conferinţele lui folclorice. Cu toate că nu aveam cultură muzicală, după concertele lui se interesa de impresiile mele sau de atitudinea celor din jurul meu. A tradus el însuşi în ungureşte textul romîn al Cantatei profane, iar la versificare am discutat împreună rimele cele mai potrivite.

În 1938 a predat propria sa colecţie de cilindri de fonograf Asociaţiei Prietenilor Muzeului Naţional Ungar, cu scopul ca din suma primită să poată edita pe cont propriu culegerea sa de cîntece populare ale popoarelor vecine. Următoarele rînduri din scrisoarea adresată contelui István Zichy, directorul general al muzeului, sînt semnificative : „...Vreau să declar şi în scris, că suma primită o voi întrebuinţa numai în acest scop. Dar mai am o rugăminte neexprimată la timpul său : binevoiţi a-mi acorda dreptul ca de pe orice piesă a colecţiei de cilindri predată să pot confecţiona oricînd, dar numai pentru scopurile mele, adică fie în vederea studierii acasă, fie pentru prezentarea publică, o singură copie de patefon la o instituţie de specialitate din Budapesta".

Din păcate, cele 3500 de cîntece romîneşti nu s-au publicat pînă astăzi, pentru că tata le-a luat cu el în America, iar după moartea lui, curatorul american al moştenirii nu s-a ocupat cu această problemă.

În orice muncă, tata manifesta cea mai mare grijă, şi de mic copil s-a ocupat foarte temeinic cu toate problemele care l-au interesat. Compunea concentrîndu-se profund, fiind foarte atent la indicaţiile de interpretare a operelor. Ritmul şi durata lucrărilor le măsura cu metronomul şi cu cronometrul ; la orchestră încerca el însuşi producerea tehnică a diferitelor efecte sonore. Astfel, după 1920, fabrica „Sternberg" i-a împrumutat cîteva instrumente de percuţie (tobă, alămuri etc.) cu care a încercat diferitele efecte sonore.

Activitatea concertistică i-a plăcut mai puțin, pentru că-i răpea mult timp și-l obosea; cînd însă se pregătea pentru concert, lucra extrem de conștiincios, exersa 4—5 ore pe zi și cînta de obicei după note, vrînd să dea publicului cît mai mult.

Activitatea pedagogică de asemenea îl împovăra, cu toate că nu primea decît elevi puțini dar în general excepționali. Vrînd să valorifice în ei maximum de posibilități, această muncă îl sustrăgea de la preocupările lui preferate. S-a bucurat foarte mult cînd la 28 august 1934 a fost eliberat din funcția de profesor la Conservator și numit la Academia Ungară de Științe, unde putea să lucreze în voie cu Zoltan Kodály, la pregătirea pentru tipar a culegerii sale de cîntece populare, a căror apariție n-a mai apucat-o. Cu ocazia turneelor pleca bucuros în locuri necunoscute, iar întoarcerea lui însemna o adevărată sărbătoare atît pentru el, cît și pentru noi, cînd se înapoia din drumurile lui din patru continente, aducîndu-ne tot felul de cadouri, de la carne de reni congelată pînă la grape-fruits și fotografii. Participa cu mult interes la congresele din străinătate, ca de pildă la consfătuirea muzicală de la Cairo din anul 1932 (cînd a fost întîia oară în Egipt, spre deosebire de unele biografii, care amintesc greșit această dată), sau la lucrările comitetului de colaborare spirituală al Ligii Națiunilor.

Drumurile în străinătate, cercetările folcloristice, lectura literaturii străine cereau o largă cunoaștere a limbilor și tata învăța cu o sîrguință incomparabilă. Se ocupa în permanență temeinic cu limba maghiară, vorbea foarte frumos ungurește și regreta deseori că volumele dicționarului etimologic „Gombócz-Melich" apar prea încet. Citea regulat revista „Magyarosan" și lupta în orice loc potrivit pentru o limbă maghiară corectă. Din tinerețe vorbea bine franceza și germana; mai tîrziu a învățat și romîna, slovaca, engleza și italiana; se ocupa cu limba arabă, turcă, bulgară și finlandeză, iar spre sfîrșitul vieții cu limba sîrbă. Știința și progresul l-au interesat din toate punctele de vedere, era însă îngrijorat ca mecanizarea rapace să nu dăuneze tradiției și naturii. Radioul și dezvoltarea lui l-au interesat, el însuși n-a avut însă niciodată aparat de radio, fiind convins că muzica mecanică nu poate înlocui pe cea naturală. S-a pregătit cu mult interes pentru primul său drum cu avionul, fiind impresionat nu numai de zbor, dar și de mecanismul avionului.

Îi plăcea matematica și în timpul studiilor mele la politehnică s-a interesat îndeaproape de desenele tehnice, pe care trebuia să i le explic amănunțit.

Modul lui de viață diferea de cel obișnuit; în afară de orele lui la Conservator, nu-și lega activitatea zilnică de timp, ci căuta să folosească cît mai bine orele de lucru ale zilei. În alegerea domiciliului căuta mereu o casă îndepărtată de celelalte căci zgomotele ce se strecurau prin pereți îl stinghereau enorm în muncă. Acest principiu îl aplica în împărțirea casei, căutînd întotdeauna să folosească cea mai izolată cameră drept cabinet de lucru, pe care-l proteja cu uși duble împotriva zgomotelor din afară. El însuși respecta foarte mult liniștea celorlalți, de aceea închidea ferestrele în timpul exersării chiar cînd era cald, ca să nu deranjeze pe alții. Îmbrăcămintea i-a fost simplă, nepretențioasă; purta hainele cu o deosebită grijă, păstrîndu-le zeci de ani în bună stare. La masă n-avea pretenții deosebite, cerea însă o mîncare pregătită ireproșabil, igienic și cu grijă. În general mînca destul de puțin, n-a băut alcool aproape niciodată și mult timp n-a fumat, obișnuindu-se cu fumatul abia în timpul primului război mondial. Pe urmă a încercat de mai multe ori să se lase de fumat, dar n-a reușit, ceea ce îl enerva.

Considera foarte importantă cultura fizică, fiind un adept al mișcării pentru cura de aer și de soare de la începutul secolului. Primăvara căuta să fie cît mai mult în aer liber și-și alegea întotdeauna în grădina casei un loc ferit de vînt, unde lucra și în același timp făcea plajă. A procurat ciclul „Mein System" de Müller, pe baza căruia practica sistematic gimnastica împreună cu membrii familiei.

Distracții propriu-zise nu avea, nu se ducea la teatru, la cinema, la restaurant sau în alte localuri, chiar concertele le frecventa destul de rar. Distracția lui principală a fost munca; în timpul anului școlar, afară de vizite familiare și orele de Conservator, aproape că nu-și părăsea casa. Din ziare îl interesa aproape totul: atît articolul de fond sau economia națională, cît și știrile politice sau artistice.

Cu membrii familiei sau cu oamenii pe care i-a îndrăgit sau îi aprecia se purta cu totul degajat, simțindu-se foarte bine în anturajul lor. Îi plăcea mult să explice, să învețe pe alții, să arate rezultatele noilor cercetări, să prezinte înregistrări de muzică populară etc.

Era conștient de menirea lui, dar nu o etala fiind totdeauna foarte modest și politicos. O dată l-am însoțit la Békéscsaba, unde concertase împreună cu Mária Bazilides. La sosire, a observat că pe afiș numele lui figura înaintea cîntăreței. A făcut îndată observație organizatorului concertului: considera nejust faptul că numele interpretului a fost pus înaintea interpretei. Din cauza purtării rezervate, lumea îl socotea o fire închisă, chiar melancolică, deși avea un simț al umorului foarte dezvoltat, îi plăceau situațiile comice, ghicitorile, șaradele.

Caracteristic pentru umorul lui era faptul că și-a făcut o frumoasă colecție din plicurile greșit adresate din corespondența lui externă.

Își iubea mult familia; o parte a lucrărilor ne evocă legăturile lui familiare. Vizita deseori pe sora sa din județul Békés, unde culegea și cîntece populare. Pe Julcsa Varga, Peter Garzó și alte personaje din cîntecele populare culese în regiunea Vésztö, le-am cunoscut

personal. Tot de aici provine şi „Muzica nopţii", în care tata a imortalizat concertul broaştelor şi alte zgomote misterioase auzite în liniştea cîmpiei.

Plecarea în America i-a produs multe griji neavînd niciodată intenţia să emigreze.

De aceea nu şi-a luat decît lucrurile strict necesare, păstrînd încă mult timp ultima sa locuinţă din Budapesta. În scrisorile care soseau din ce în ce mai rar, vorbea mereu de întoarcerea acasă precum şi de greutăţile ce se pun în calea ei. Nu şi-a mai putut realiza intenţia de a se înapoia, dar rezultatele activităţii sale multilaterale se fac tot mai simţite, devenind nemuritor în amintirea noastră.

De vorbă cu fiul lui Bartók

La invitaţia Institutului de Folclor, Béla Bartók junior, fiul marelui compozitor maghiar, ne-a vizitat ţara. Cu această ocazie el a vorbit la Uniunea Compozitorilor şi la Institutul de Folclor în faţa unui numeros auditoriu despre viaţa şi activitatea tatălui său.

Am avut ocazia să stăm de vorbă cu fiul compozitorului, care a răspuns cu plăcere întrebărilor puse de noi.

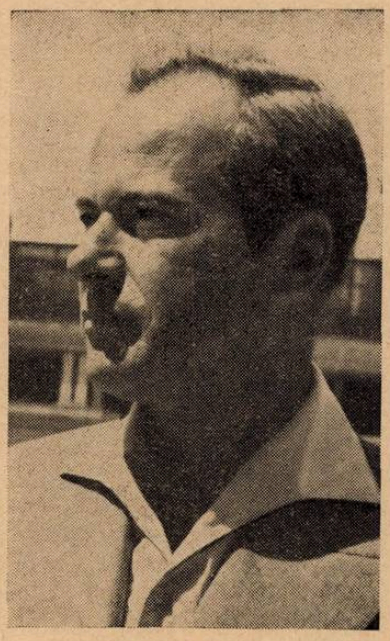
— Nu sînt muzicant, ba dimpotrivă, în tinereţea mea aproape că nu am avut auz muzical. Era de prisos a mă obliga să îmbrăţişez cariera muzicală. Asta a fost şi părerea tatălui meu. Bineînţeles, asta nu înseamnă că nu sînt meloman. Într-o casă unde s-a cîntat atît de mult era şi imposibil să-mi rămînă indiferentă această pasiune. Îmi place nespus de mult muzica şi împreună cu soţia mea frecventăm în mod regulat concertele şi spectacolele de operă şi ascultăm totdeauna cu plăcere concertele la radio.

— Menţineţi contactul cu cercurile muzicale ale Budapestei ?

— Numai sporadic. O legătură mai strînsă şi mai regulată o ţin numai cu Kodály Zoltán care, precum se ştie, a fost un prieten bun al tatălui meu. Kodály e sănătos şi vioi, totuşi, moartea soţiei lui, survenită acum doi ani, a lăsat urme. Soţia lui Kodály Zoltán a fost apreciată în lumea muzicală. Foarte mulţi vizitatori din străinătate au frecventat casa lor, de o ospitalitate proverbială, printre care şi Yehudi Menuhin.

— Cum se desfăşoară activitatea „Comitetului Bartók" ?

— Comitetul Bartók ţine şedinţe numai în anumite ocazii. Din el fac parte cei mai cunoscuţi muzicieni ai ţării mele, mulţi din ei au avut legături strînse cu tata, precum şi eu, ca membru al familiei. Comitetul se ocupă aproape exclusiv cu organizarea „Festivalului Bartók" şi cu alcătuirea programului.



Béla Bartók (fiul)

În urma tatălui meu au rămas o mulţime de lucruri interesante : manuscrise, scrisori, notiţe, cărţi, reviste şi colecţii de ziare. El a păstrat totul, chiar şi facturile de cumpărături. Mai păstrez lucrurile pur personale şi bineînţeles mobilierul din care cea mai mare parte a rămas, prin moştenire, proprietatea mea. O parte din lucruri este depusă spre păstrare la Academia R. P. Ungare, iar o altă parte se află la a doua soţie a tatălui. Revistele străine în limbile engleze, italiene şi germane, în cantităţi uriaşe, sînt deja catalogate la Academia R.P.U. Bineînţeles păstrăm şi manuscrisele originale, chiar cele din copilărie şi tinereţe, care însă nu au fost editate, tatăl meu fiind de părere că acestea nu sînt de calitate deci nu merită să fie editate. Noi respectăm această dorinţă. Aceste manuscrise au o valoare numai din punct de vedere ştiinţific şi — dacă îmi e permis să mă exprim aşa — pentru istoria muzicii bartokiene. Interesantă este o colecţie de cronici despre activitatea lui de interpret şi compozitor. El a adunat criticile despre turneele întreprinse în calitate de pianist, în toate colţurile lumii, şi le-a trimis în mod curent mamei lui, care le-a ţinut în cea mai severă ordine.

— Puteţi să ne spuneţi ceva despre legăturile tatălui dv. cu Romînia şi muzica romînească ?

— Ştiu că tatăl meu avea mulţi prieteni în Romînia. Astfel numele lui Kiriac îmi este cunoscut din copilărie, despre el tatăl meu vorbea deseori cu multă căldură şi dragoste. În lăzile păstrate la Academia R.P.U. vom găsi desigur cîteva scrisori de la acest compozitor romîn, precum şi de la alţi numeroşi prieteni romîni. Ştiu că el a cunoscut şi pe marele compozitor romîn George Enescu cu care a dat mai multe concerte şi pe care l-a apreciat foarte mult. În ultima perioadă a vieţii lui, tatăl meu s-a ocupat foarte intens cu muzica populară romînească, culeasă de el dar, din păcate, această îndeletnicire nu a putut să fie dusă la bun sfîrşit din cauza morţii sale. E vorba de o cifră uriaşă, de 3.500 cîntece populare.

— Care este situaţia acestei colecţii, faţă de care avem un interes deosebit ?

— Fratele meu a adus întreaga colecţie din America la Paris.

Momentan nu ştiu nimic exact despre această colecţie. Sper însă că în curînd voi primi veşti, în legătură cu ea, de la fratele meu şi în sfîrşit voi intra în posesia ei. Doresc ca lucrarea începută de tatăl meu să fie terminată de un folclorist competent.

În încheiere Béla Bartók junior ne-a mărturisit următoarele :

— Tatăl meu dorea să se reîntoarcă în țară dar, din păcate — așa cum s-a întîmplat și marelui muzician romîn Enescu, — această dorință nu s-a putut realiza deoarece moartea și-a spus cuvîntul.

Ultima sa lucrare — Concertul pentru violă — l-a compus pe cînd era deja grav bolnav. Concomitent a scris și Concertul III pentru pian. Ultimele 17 măsuri ale acestui concert, ca și concertul pentru violă (dedicat violistului Primerose) au fost reconstituite după schițe de către Serli Tibor.

LAJOS PINTÉR

Sfîrșit de stagiune la Milano

Activitatea muzicală la Milano — din februarie pînă în mai, anul acesta — a fost într-adevăr foarte intensă și de un mare interes artistic. În luna mai se termină aproape toate manifestările concertistice ale actualei stagiuni. Cu toate că programele au cuprins, în mare parte, muzică bine cunoscută și agreată de marele public, s-a căutat să se facă loc și muzicii noi, pentru a permite ca gustul publicului să se orienteze spre orizonturi mai vaste.

La societățile concertistice orășenești s-a mai adăugat una, care într-un scurt timp a obținut reputație în rîndul publicului milanez : e vorba de Concertele Simfonice ale Conservatorului, care și-au început activitatea cu o serie de concerte simfonic-corale date în noua sală a Conservatorului „Giuseppe Verdi" de orchestra și corul Radio-Televiziunii italiene.

Stagiunea a fost inaugurată la 13 februarie de către Fernando Previtali, care a dirijat, cu mare succes, „Pasiunea după Matei" de J. S. Bach și a continuat cu „Manfred" de Schumann. Execuția era foarte așteptată întrucît era vorba de a prezenta publicului o lucrare foarte importantă a literaturii romantice, aproape necunoscută în Italia. Cu toate că această operă conține pagini muzicale admirabile, opera în întregimea ei a deziluzionat publicul, în ciuda silinței depuse de actorii Tino Carraro și Lilla Brignone, și cu toată execuția muzicală excelentă din partea dirijorului orchestrei A. Simonetto și a interpreților rolurilor cîntate : N. Panni, B. Casoni, A. Ferrario, L. Gaetani. Poate că timpul a avut un efect negativ asupra acestei opere, produs tipic al unui romantism exacerbat.

Un mare succes a obținut soprana Gloria Davy, care a interpretat într-un concert, la Clubul Presei, muzică de Mozart, Schubert, Debussy, Castelnuovo-Tedesco și Turina, cu colaborarea la pian a lui Antonio Beltrami. Cîntăreață de o inteligentă muzicalitate, Davy a executat cu aceeași sensibilitate melodiile intime și delicate ale lui Schubert, și cele pasionate și aprinse ale lui Turina, trecînd cu mare ușurință la sensibilitatea proprie lui Debussy.

De mare interes a fost ciclul de concerte de orgă, pe care „Angelicum" le-a încredințat la patru din cei mai buni organiști italieni : I. Fuser, L. F. Tagliavini, A. Berruti și A. Esposito. Publicul milanez a putut auzi astfel execuții de muzică de orgă originală de Bach, Frescobaldi, Vivaldi, ca să amintim numai de cei mai de seamă.

Al treilea concert a fost dat de „Polifonica Ambrosiana". Închinat istoriei muzicale milaneze, a căutat să evoce viața artistică a secolului XVII, cînd simfonia modernă era cultivată de Sammartini, Giulini, Lampugnani, Brioschi, Monza, Piazza și Chiesa,la care mai adăugăm și pe străinii care se aflau, întîmplător în oraș ca Gluck, Johann Cristian Bach, Mozart, Gianandrea Fioroni și Giusepe Sardi. Programul a trebuit să se rezume a reprezenta numai cîțiva din acești autori și din milanezi numai pe Sammartini, cu o *Simfonie în sol* (revizor Torrefranca), Giuliani cu o *Simfonie* în fa (revizor Cesari) și Melchiore Chiesa cu o *Simfonie în mi bemol* (revizor Barbian). Pagini de mare interes cu toate că, uneori, nu aveau nici o legătură cu simfonia secolului XVII și mai puțin cu ambianța orășenească respectivă. Execuție plină de avînt din partea orchestrei de cameră dirijată de Don Giuseppe Biella, înlocuită la nevoie de organistul Spinelli, instrumentiștii Tassinari, Ticinelli, Fattori și de către cor. Mare succes.

Pianista romîncă Clara Haskil și flautista Schaeffer cu concursul formației instrumentale italiene a lui Cesare Ferraresi, s-au prezentat cu un program Bloch, Bettinelli și Mozart.

De către a doua artistă a fost executată *Introducere pentru orchestră de coarde*, compoziție scurtă dar care schițează fizionomia originală și ușor melancolică a compozitorului. Schaeffer, sigură în fragmentul lui Bloch, Haskil valoroasă ca de obicei, cu un tușeu catifelat și cristalin fără a fi afectat.

Al patrulea concert al stagiunii simfonice de iarnă a suferit o schimbare neplăcută și de neînțeles. Al *2-lea concert pentru pian de Bartók* a fost înlocuit cu *Fantezia Ungară* de Liszt. In program au mai figurat uvertura la *Ruy Blas* de Mendelssohn și a 5-a simfonie de Șostakovici.

În ceea ce privește pe dirijorul concertului, Conz, execuția aceleiași simfonii de către Bernstein, ne îndeamnă a face o comparație. Complexitatea partiturii cerea a fi studiată în adîncime, pentru a fi puse în lumină nesfîrșitele particularități ale ei. Dirijorul Bernard Conz nu a avut această calitate.

Au urmat la Conservator execuția celor 4 simfonii ale lui Brahms, dirijate de către Sergiu Cilibidache. Bineînțeles, critica a fost fericită și s-a făcut o manifestare călduroasă interpretului.

O serată cu caracter sărbătoresc a fost închinată de către „Angelicum" muzicii lui Haendel. Maestrul Cillario ne-a prezentat : Serenada *Galateea și Polifemo* pentru soprană, mezzo-soprană și bas, cu Mariella Adani, Gabriella Carturan și Giorgio Tadeo. Execuția orchestrei a fost bună, însă cu totul deficientă execuția soliștilor.

Victoria De Los Angeles a cîntat destul de bine pentru „Societatea de Quartet", cu ocazia înapoierii la Milano după o absență de mai mulți ani, reînnoind, cu această ocazie, succesul pe care l-a repurtat totdeauna pe lîngă publicul milanez. Programul ei cuprindea în afară de Schubert, Brahms și cîțiva italieni, în cea mai mare parte autori spanioli.

Cu totul excepțional a fost concertul dirijat de Luciano Rosata la „Angelicum". Programul cuprindea două simfonii ale lui Torelli, un concert pentru 2 trompete de același autor, *un concert* pentru clavicembal și coarde de J. C. Bach și a *5-a Simfonie* de Schubert. Rosata a dirijat cu gust, în colaborare cu orchestra ce se afla într-o formă foarte bună. Simfonia lui Schubert însă ar fi cerut o orchestră completă.

Violonistul Zino Francescatti s-a prezentat din nou „Societății de Quartet". Programul a fost o deziluzie, întrucît cuprindea în afară de sonata lui Haendel și faimoasa sonată a lui Franck, și diferite transcripții. Acestea au apărut de un gust îndoielnic și chiar inutil din moment ce literatura violonistică — precum se știe

e foarte bogată. În afară de aceste considerații, Francescatti a cîntat cu binecunoscuta lui delicatețe, în colaborare cu excelentul Bagnoli.

La unul din ultimele concerte ale Conservatorului, între Simfonia a 4-a de Dvorak și a 2-a suită „Tricornul" de Manuel de Falla, apărea în programul simfonic : modernul *Concert pentru vioară și orchestră* de Mario Paragalbo lucrare care, cu toate că obținuse în anul 1954 premiul la un concurs internațional, era pentru publicul milanez o noutate. E o lucrare remarcabilă. Ea reflectă un spirit romantic pasionat. A fost ovaționat îndelung iar valorosul solist Franco Gulli a obținut aplauze insistente.

Dirijorul Carlo Maria Giulini a confirmat talentul său de animator viguros, care nu se pierde în subtilități dar obține tot ce dorește. Calde și insistente aplauze pentru interpretarea sa plină de pasiune.

Stagiunea la „Angelicum" s-a terminat frumos cu execuția muzicii lui Cavalli, adică cu : sonata pentru șase instrumente de coarde, *Canzone pentru coarde și trombon* și *Mesa concertantă* pentru orgă și orchestră. A condus dirijorul permanent Cattini. Corul elvețian de la Tour de Peilz a susținut execuția vocală. Limbajul lui Cavalli e serios și auster și dovedește o spiritualitate adîncă însă pașnică, care aminteșe însă temperamentul lui dramatic. Toate acestea sînt obținute întrebuințînd forme instrumentale foarte simple, deși cîteodată cu unele excese de colorit armonic. Corul de la Tour de Peilz chiar dacă a avut bunăvoință, a dovedit a fi cam nehotărît în intențiile expresive.

Acestea sînt cele mai importante manifestări concertistice milaneze, dar alături de ele, altele mai mici, totuși de un înalt nivel artistic, au îmbogățit viața muzicală milaneză.

Acum stagiunea e pe terminate : asociațiile de concerte au terminat programele lor, sălile mari și mici se închid, orchestrele și soliștii părăsesc orașele.

Cu căderea primelor frunze, marele oraș va începe iar să răsune de mii și mii de armonii.

GRAZIELLA HUEN

PE TEME DE VIAȚĂ MUZICALĂ

Mai multă răspundere în promovarea muzicii noastre simfonice

Fiecare stagiune încheiată reprezintă, pentru muzica românească, pași înainte pe drumul popularizării acesteia în rîndurile largi ale ascultătorilor. În opera de difuzare a muzicii noastre, orchestrele și dirijorii au depus și depun strădanii lăudabile. Programarea muzicii românești se face după un plan chibzuit, sprijinit de Ministerul Învățămîntului și Culturii în acord cu Uniunea Compozitorilor, alcătuit la inițiativa conducerii Filarmonicilor. Astfel se face că s-a putut înfăptui în anii din urmă acest deziderat al compozitorilor, socotit pe vremea regimurilor burghezo-moșierești un vis greu realizabil, ca lucrările românești valoroase să se bucure de repetate audiții publice, să poată fi confruntate cu publicul, apreciate, discutate.

Fiecare orchestră a căutat să răspundă cu tragere de inimă la exigențele de execuție și interpretare ale repertoriului românesc. Sînt deasemenea de subliniat eforturile lăudabile depuse pentru o cît mai bună prezentare, avîntul și seriozitatea cu care orchestranții și dirijorii s-au consacrat acestei acțiuni.

Cercetînd programele Filarmonicelor constatăm că s-au bucurat de o execuție mai frecventă lucrările Doină și Ardeleană (Dragoș Alexandrescu), Divertisment (Mircea Basarab), Suita de dansuri (Pascal Bentoiu), poemul Evocare — Donca Simo (Dumitru Bughici), Divertisment (D. Capoianu), Bucureștii de altă dată (M. Chiriac), Concertul pentru orchestră de coarde (Paul Constantinescu), Simfonia I-a (D. Cuclin), Hora staccato (Dinicu-Vladigheroff), Divertisment rustic (Sabin Drăgoi), Suita III-a, Preludiul simfonic și Simfonietta (Ion Dumitrescu), Dansuri ardelenești (M. Eisikovitz), Rapsodia pentru vioară (E. Elenescu), Rapsodiile I-a și a II-a (George Enescu), Concert pentru flaut (L. Feldman), Dans tătar (Th. Grigoriu), „Picturi de Grigorescu" (Hartulary-Darclée), Cînd strugurii se coc (M. Jora), Suita Haiducii (Hilda Jerea), Dans secuesc (Adalbert Markos), cantata „Glasul lui Lenin" (Alfred Mendelsohn), „Munții Apuseni" (Marțian Negrea), Concertino (Doru Popovici), Dans simfonic (Sergiu Sarchizov), Trei dansuri (A. Stoia), Simfonia a II-a (Toduță), Suita „Priculiciul" (Zeno Vancea), Concertul pentru orchestră (Anatol Vieru) ș.a.

Rezultă limpede din lectura celor de mai sus că în programe muzica românească intră adesea cu lucrări semnificative. Dacă în această muncă de promovare a muzicii noastre s-au evidențiat în mod deosebit tinerii dirijori Emanoil Elenescu, Mihai Brediceanu, Nicolae Boboc, Mircea Cristescu, Mircea Popa, Iosif Conta, Dinu Niculescu, Paul Popescu, Eugen Pricope ș.a., care s-au consacrat cu multă dăruire acestei acțiuni atît de nobile, nu trebuie să ascundem totuși lipsurile ce dăinuie încă în acest domeniu al promovării muzicii noastre simfonice.

O privire de ansamblu asupra lucrărilor executate ne arată că repertoriul nostru simfonic se prezintă încă limitat — el necuprinzînd în măsura dorită lucrările reprezentative pentru creația din zilele noastre inspirate din avîntul constructiv al poporului muncitor. Lipsesc din programe lucrări simfonice și vocal simfonice cu tematică de actualitate, ceea ce dovedește, în cele mai multe cazuri, comoditatea conducerii filarmonicilor, căutarea de către dirijori a „succeselor" facile, prin

executarea cu îndărătnicie a unor lucrări prea des cîntate. Ori, se ştie că mari dirijori din toate timpurile şi-au făcut o datorie din a promova muzica nouă, din a introduce în repertoriu lucrările care au devenit — şi prin contribuţia lor — iubite de publicul larg. Nu trebuie să trecem cu vederea, de asemenea, că deseori dirijorii eludează încă problema promovării muzicii romîneşti, achitîndu-se în chip formal prin includerea, în programe, a unor lucrări mai puţin semnificative, ori a unor lucrări a căror durată se rezumă la cîteva minute.

Ne împlinim o plăcută datorie din a menţiona succesele obţinute de Filarmonica de Stat „George Enescu" în primăvara anului acesta peste hotare, cînd sub conducerea maestrului George Georgescu şi a dirijorului Mircea Basarab au fost prezentate în afara obişnuitelor Rapsodii de George Enescu, Trei dansuri romîneşti de Theodor Rogalski, Suita de Balet „Cînd se coc strugurii" de Mihail Jora şi „Variaţiile simfonice" de Mircea Basarab.

Includerea în programele prezentate în străinătate a acestor lucrări romîneşti, reprezintă neîndoios o realizare meritorie. Faţă însă de mulţimea lucrărilor date la iveală de compozitorii noştri în anii puterii populare —, lucrări de un bogat şi puternic conţinut şi care sînt grăitoare pentru viaţa şi cultura cea nouă, atît de înfloritoare din patria noastră — dirijorii care merg peste hotare trebuie să privească drept o sarcină de onoare înfăţişarea lor şi acolo. Avem, în momentul de faţă, un repertoriu simfonic de lucrări noi destul de vast pentru a oferi toate posibilităţile de îmbogăţire a programelor dirijorilor noştri — îndeosebi ale celor de frunte — care, analizate, ne apar destul de sărace, mărginite în mod constant la unele şi aceleaşi lucrări.

De altfel, o seamă de muzicieni din ţările vecine şi prietene, veniţi în vizită la noi, şi-au exprimat via lor dorinţă de a cunoaşte aspecte cît mai variate ale creaţiei simfonice romîneşti contemporane.

Alţi muzicieni de seamă de peste hotare, care au luat contact cu muzica noastră sub forma partiturilor ori a înregistrărilor, şi-au manifestat interesul pentru multe lucrări romîneşti, hotărîrea de a le include în repertoriul lor.

Este cu atît mai mare răspunderea dirijorilor noştri de a fi neobosiţi mesageri ai muzicii noastre contemporane, de a face totul ca ea să fie cunoscută publicului din ţară şi de peste hotare. Numai astfel ei vor putea socoti că-şi îndeplinesc înalta răspundere pe care o au faţă de popor, faţă de cultura noastră nouă, oglindă vie a măreţelor realizări ale patriei.

I. LUCA

Repertoriu şi interpretare la Ansamblul C. C. S.

Ansamblul de cîntece şi dansuri al Consiliului Central al Sindicatelor s-a înscris mai de mult în viaţa noastră muzicală drept o formaţie fruntaşă a genului. Succesele pe care le-a repurtat atît în ţară cît şi peste hotare sînt notorii. Avînd obîrşia în sînul mişcării artistice de amatori, Ansamblul C.C.S. îşi conturează tot mai mult profilul unei formaţii artistice cu caracter profesionist.

Spectacolele sale se adresează publicului nou al oamenilor muncii din fabrici şi uzine, din întreprinderile şi instituţiile cele mai diverse, un public căruia i se facilitează posibilitatea de a le urmări, prin difuzarea biletelor direct la locul de muncă de către organizaţiile sindicale.

Constituie un succes şi în acelaşi timp o permanentă încurajare, faptul că cele peste 500 locuri ale Teatrului C.C.S. sînt populate cu regularitate, de către oamenii muncii. Este de subliniat totodată faptul că Ansamblul C.C.S. este singura formaţie de acest gen din ţara noastră care dă spectacole în stagiune permanentă (patru spectacole săptămînale cu două programe diverse) şi nu legate doar de anumite date comemorative ori evenimente festive.

Programele vădesc preocuparea conducerii de a găsi cea mai potrivită formulă de spectacol, care prin mijlocirea cîntecelor de muncă şi patriotice, a dansurilor şi scenelor coregrafice prezentate, să exprime în chip cît mai convingător conţinutul nou al vieţii noastre de astăzi.

Activitatea susţinută atît în colectiv cît şi individual de către membrii ansamblului, condiţiile tot mai bune de muncă oferite acestora înlăuntrul instituţiei, au dus la spectacole îngrijite la baza cărora s-a aflat şi se află o concepţie sănătoasă, o îndrumare ideologică ce poate servi de model.

Urmărind spectacolul „Te cîntăm, te slăvim libertate" care a ţinut îndelung afişul, se cuvine să relevăm locul de seamă acordat în program cîntecelor cu caracter de masă. Cîntecele care însufleţesc pe oamenii muncii, cîntecele cu caracter eroic şi mobilizator sînt prezente totdeauna în programele Ansamblului fiind interpretate îndeobşte de cor şi solişti cu acompaniament de orchestră.

Alături de cîntece noi, ca de pildă „Te cîntăm, te slăvim libertate" de Emil Lerescu (ales drept însuşi titlul simbolic al ultimului spectacol), am urmărit un „medalion" de cîntece revoluţionare şi muncitoreşti. Vechiul cîntec revoluţionar „Mugur-mugurel" ca şi

Scenă din baletul „Sărbătoarea primăverii"

acelea de mare forță mobilizatoare ale luptătorilor de la Atelierele Griviţa şi Lupeni, precum şi cîntecele de un puternic suflu dramatic „Privesc din Doftana", „Cîntecul Jiului" ş.a. le-am ascultat interpretate avîntat şi în acelaşi timp cu o ţinută sobră. S-a susţinut nu rareori că prezentarea unui „medalion" de mai multe cîntece, legate rapsodic între ele, nu ar fi forma cea mai potrivită de înfăţişare a acestora şi că un asemenea „potpuriu", care nu redă cîntecul integral ci doar unele fragmente, nu poate fi satisfăcător. Părerea noastră este dimpotrivă, că „medalionul" este formula care oferă posibilitatea ascultătorului să cunoască deodată aspectele esenţiale ale mai multor cîntece, cu condiţia, bineînţeles, ca prelucrarea să fie realizată cu măiestrie. Fapt este că aceste cîntece au fost armonizate simplu şi expresiv, orchestrate cu claritate şi cu un echilibru just între masa vocală şi cea instrumentală, de către Florin Comişel. In celălalt medalion însă, alcătuit din cîntece cu caracter de masă care preamăresc munca şi pacea (Gheorghe Bazavan „Cîntec de miner"; Henri Schwartzman — „Inălţăm furnaliştilor cîntare"; Matei Socor „Sub steagul Partidului" şi I. Chirescu — „Au pornit ale lumii popoare"), acestea se cereau legate între ele cu mai multă organicitate.

S-a urmărit şi se urmăreşte realizarea unui program cît mai variat. In acest sens, introducerea unui solo instrumental de xilofon aduce o binevenită diversitate, îndepărtînd primejdia monotoniei. „Hora staccato" de Grigoraş Dinicu a fost executată la acest instrument de tînărul Nicolae Albulescu, laureat al Festivalului Tineretului şi Studenţilor de la Moscova, cu o reală virtuozitate. Acelaşi lucru se poate spune şi de solo de nai. Tînărul Oprea Ghiocel a dovedit, în cîntecele populare pe care le-a interpretat, că este deosebit de talentat. Ar fi de dorit însă să studieze pe de o parte cu mai mult sîrg şi pe de altă parte să renunţe la acele înfloriturişi glissandi de un gust îndoielnic care ţin mai puţin de arta noastră populară cît de un soi de exhibiţionism „profesional". Credem că inserarea în program şi a altor virtuoşi instrumentali ar aduce şi mai multă varietate. Pe de altă parte, însuşi în domeniul muzicii executată de cor şi solişti cu acompaniament de orchestră se pot introduce şi acele cîntece de masă care au un caracter liric. Vrem să spunem că alături de un medalion de cîntece cadenţate şi puternic ritmate, cu caracter de marş, se poate realiza şi un medalion cu cîntece de masă inspirate din melosul popular. O seamă de compozitori tineri au realizat asemenea cîntece inspirate din viaţa nouă care sînt de un lirism cald şi comunicativ.

Referindu-ne la interpretarea corului, trebuie să spunem că ea s-ar cere realizată cu mai multă suplete în ceea ce priveşte frazarea şi nuanţele de ordin dinamic în vederea majorării expresivităţii. Corul a apărut deseori rigid.

Programul pantomimic-dansant a pus în valoare o seamă de tinere elemente talentate ridicate din sînul ansamblului. Sînt de citat Nichita Pop, Petre Moldovan—Trucă şi Florin Parascan care în „Insigna F.M.T.D." s-au dovedit stăpîni pe un joc sigur, elegant şi expresiv.

Baletul în ş.e tablouri „Sărbătoarea primăverii" (coregrafia de Floria Capsali şi Mitiţă Dumitrescu pe un scenariu de Florin Raba — muzica de Florin Comişel) reprezintă o încercare meritorie de a exprima prin mijlocirea dansului, a pantomimei şi a muzicii un episod din lupta comuniştilor în ilegalitate şi care exprimă totodată bucuria vieţii de azi. Este lăudabil efortul colectivului artistic de a părăsi formele închistate ale pantomimei-dansante clasice în favoarea unui spectacol viu, dinamic, de un puternic conţinut ideologic — expresie, în cazul de faţă a luptei poporului, condus de Partid, pentru libertate, pentru o viaţă nouă. Unele rezerve sînt de făcut în ceea ce priveşte momentele scenice cînd se alunecă spre naturalism. De asemenea, balerina Maria Raţiu, deşi exprimă cu putere, prin mijlocirea dansului, sentimentele şi gîndurile care animă pe eroină, în pantomimă, gesturile sale exagerate conving mult mai puţin. Muzica, făurită de Florin Comişel, inspirată adesea de cea populară şi adecvată dramaturgiei scenice, susţine în chip eficient desfăşurările coregrafice.

Exceptînd faptul că orchestra are goluri în compartimentul coardelor, goluri (ne referim la numărul violoniştilor) a căror împlinire se impune cu necesitate, trebuie să arătăm că formaţia este foarte bine sudată, acordajul satisfăcător, cîntul nuanţat şi discret. (Cadenţele de vioară au fost interpretate de concert-maestrul Ion Lapoş cu o reală măiestrie).

Un cuvînt şi despre prezentarea programului, făcută de Dumitru Aureliu care este dotat cu însuşiri actoriceşti, dar a cărui dicţiune deficitară nu îl face cel mai indicat pentru acest rol.

Activitatea Ansamblului nu se mărgineşte însă numai la spectacolele propriu-zise din sala Teatrului, ci îmbracă o sumă de alte aspecte deosebit de importante care se cuvin relevate. Astfel, un număr de 17 membri cu o calificare profesională ridicată, se deplasează în fiecare săptămînă în sînul formaţiilor sindicale de amatori de la Uzinele metalurgice „Timpuri noi", Fabricile de textile „7 Noiembrie", „Mătasea populară", de tricotaje „Bela Brainer", uzinele I.T.B. ş.a. Toţi aceştia au depus o rodnică muncă de îndrumare în 15 uzine şi fabrici din Capitală, în vederea prezentării la cel de-al 5-lea Concurs pe ţară al echipelor artistice sindicale.

O seamă dintre aceşti activişti fruntaşi ca Elisabeta Gabor, Nikita Pop, Niculae Ciobanu ş.a. participă de altfel şi ca membri în diferitele jurii ale Concursului.

La numărul ridicat al spectacolelor date în cursul stagiunii 1958—59 (cca 120) vin să se adauge şi acelea pe care întreg Ansamblul C.C.S. le-a oferit în sălile unor mari uzine din Capitală. Spectacolul de la uzinele „23 August", dat cu prilejul zilei de 1 Mai la care au participat peste 1500 oameni ai muncii, a îmbrăcat un caracter cu totul sărbătoresc, înălţător.

Alte echipe mai mici precum şi un număr de şase solişti au frecvente deplasări pe teren, dîndu-şi concursul în cadrul manifestărilor artistice ale diverselor formaţii sindicale.

Pe de altă parte sala Teatrului C.C.S. a fost pusă în fiecare săptămînă la dispoziţia formaţiilor artistice ale Complexului C.F.R. „Griviţa Roşie", Uzinele „23 August", Uzinele Republicii etc.

Aceste spectacole ale diferitelor Ansambluri Sindicale în Sala Teatrului C.C.S. se bucură de o metodică îndrumare din partea Ansamblului C.C.S. în ceea ce priveşte repertoriul şi interpretarea — de unde o simţitoare îmbogăţire a experienţei artistice a formaţiilor respective.

Incepînd de la 5 mai, întreg colectivul în frunte cu libretistul Florin Raba, compozitorul Florin Comişel, coregrafii Floria Capsali şi Mitiţă Dumitrescu, regizorul Ion Diac ş.a. şi-au conjugat strădaniile pentru pregătirea spectacolului festiv, închinat unui deceniu şi jumătate de la Eliberare, intitulat: „Generaţiile marii năzuinţi".

La temelia spectacolului (alcătuit din 2 tablouri) stă ideea luptei revoluţionare a Partidului, păstrător şi continuator al tradiţiilor luminoase ale poporului. In primul tablou sînt înfăţişate marile momente revoluţionare 1848, 1907, decembrie 1933, 23 August 1944 iar în tabloul al doilea realizările din cei 15 ani de viaţă nouă, sub îndrumarea şi conducerea Partidului.

Rodnica activitate a Ansamblului se traduce atît prin spectacolele sale aflate la un tot mai ridicat nivel artistic şi legate de viaţa maselor largi muncitoare, cît şi prin numărul mare de elemente valoroase pe care le-au dat scenei (circa 40), dintre care citäm pe Dan Iordăchescu, Nicolae Herlea, Nicolae Rafael, Elena Toroiman Dima, Const. Gabor, Gheorghe Cotovelea, Ion Prisăcaru, Traian Uilecan.

J.—V. PANDELESCU

„Lacul lebedelor" cu soliști sovietici

De la data primei reprezentații a baletului „Lacul Lebedelor", — din 1877 — au trecut peste 80 de ani. În acest răstimp, omenirea a trecut — cum spune undeva Stanislavski — de la lumînarea de seu la electricitate, de la rădvane la avioane, de la iobăgie la comunism.

Și totuși, un secol de prefaceri uriașe ale societății, științei, economiei, culturii, — n-au micșorat întru nimic gloria nepieritoare a baletelor lui Ceaikovski.

Dacă la prima reprezentație, muzica părea de o factură care o făcea de neînțeles publicului Teatrului Mare, după moartea compozitorului — în 1894 — marii maeștri ai școlii ruse de balet — Ivanov și Petipa — au montat baletul într-o nouă versiune, în spiritul imaginilor umaniste ale muzicii inspirate a „Lacului". De data aceasta, caracterul realist al sugerării victoriei dragostei asupra forțelor urii, dramatismul ciocnirii dintre frumusețea sentimentelor umane și întunericul tiraniei, au răzbit clocotitor, pe scenă, cucerind publicul larg.

Iar în zilele noastre pe aceeași scenă din Leningrad, la Teatrul de Operă și Balet „Kirov", adaptarea modernă a lui Konstantin Sergheev, a rezolvat, printr-o interpretare de un puternic suflu umanist, o coregrafie în care măiestria artistică, de o mare forță de expresie s-a împletit într-o desăvîrșită sinteză cu un înalt meșteșug artistic. Așa se explică permanența succesului tradiționalei școli coregrafice a artei ruse, triumful în lumea întreagă a maeștrilor baletului sovietic. De aceea în 1959 — 82 de ani de la premiera „Lacului" — arta coregrafică sovietică uimește în marile săli din New York aproape 100.000 de spectatori, care urmăresc vrăjiți grația aeriană a Galinei Ulanova, spectacolele baletului sovietic creînd o adevărată revoluție în viața culturală a Statelor Unite ale Americii.

Un ziarist american declara în presa din New York: „Ceea ce realizează balerinii sovietici pe scenă întrece orice putere de imaginație omenească". În fond, tocmai aceasta este taina artei coregrafice ruse: puterea de imaginație omenească. Efortul balerinilor sovietici de a dramatiza baletele clasice, de-a reflecta înaltele idei și puternicele sentimente umane pe care le conțin, duce la împrospătarea continuă a spectacolelor, la integrarea lor în actualitatea în veșnică înnoire. Și prin continua înnoire, ei păstrează ca pe o flacără vie, mereu nestinsă, puritatea înaltelor tradiții ale școlii baletului rus.

În 1925, ziarul „Jizni Iscustvo" (Viața artistică) a lansat o anchetă cu tema: „care este viitorul baletului clasic?"

Cea mai mare parte din răspunsuri au arătat că în dezvoltarea firească a baletului sovietic este absolut necesară folosirea, valorificarea marilor tradiții ale baletului clasic. Ilustra pedagogă a școlii de balet sovietice Agrippina Waganova — profesoara celor mai mari balerini ai teatrelor sovietice — a declarat atunci: „Ar fi nedrept să credem că baletul clasic este depășit și trebuie dat uitării. Dacă arta zilelor noastre trebuie să reflecte realitatea imediată asta nu înseamnă că baletul clasic trebuie să dispară". Și viața a confirmat această afirmație. Turneele în lumea întreagă ale baletului sovietic, au cucerit aplauzele milioanelor de spectatori. De aceea, dacă pe cortina Teatrului Academic de Artă din Moscova, creat de Stanislavski, se află emblema „Pescărușului" lui Cehov, lebăda, eroina baletului lui Ceaikovski, este socotită emblema artei coregrafice ruse.

O mare sărbătoare a fost nu de mult la Teatrul de Operă și Balet din Capitală. O sală arhiplină, întesată de un public larg de oameni ai muncii, aștepta, într-o solemnă tăcere, ridicarea cortinei. Și timp de aproape patru ore, cu răsuflarea întretăiată, publicul a urmărit încordat, spectacolul de o mare frumusețe a baletului „Lacul" în care, alături de balerinii noștri, au apărut ca soliști doi balerini din îndepărtata Siberie, din Novosibirsk: Tatiana Zimina, artista poporului R.S.F.S.R. și Gherman Janson.

Absolventă a școlii de balet din Moscova în 1947, Tatiana Zimina a debutat pentru prima oară pe scena din Novosibirsk; apoi ea și-a format cu toată tinerețea ei un repertoriu de mare varietate: „Floarea purpurie", „Floarea Roșie", „Călărețul de Aramă", „Don Quichotte", „Mascarada", „Giselle" și — însfîrșit — trilogia coregrafică a lui Ceaikovski: „Frumoasa adormită", „Spărgătorul de nuci" și „Lacul Lebedelor".

Gherman Ianson a debutat pe scena Teatrului de Operă și Balet „Kirov" din Leningrad în 1953, iar în 1957 a fost numit prim solist la Novosibirsk, interpretînd rolurile din: „Lacul", „Fîntîna din Baccisarai", „Spărgătorul de nuci" ș.a. Devenind partenerul Tatianei Zimina au cucerit împreună mari succese în turneele din Danemarca, Vietnam și R. P. Chineză, precum și în multe orașe din Uniunea Sovietică.

G. Ianson ne vizitează țara pentru a doua oară. În 1953, la Festivalul Mondial al Tineretului și Studenților de la București, el s-a bucurat de o caldă primire din partea spectatorilor noștri. Tinerii soliști sovietici au cucerit și în seara de 10 aprilie publicul bucureștean, dovedind o maturitate artistică impresionantă, deși ei se află la începutul carierei.

Încă din primul tablou, energia bărbătească a lui Ianson s-a împletit cu o mare luminozitate a expresiei artistice, calmă, plină de eleganță. În atitudinea lui simplă, caldă, se putea simți, în variate culori și nuanțe interioare, o sensibilitate creatoare deosebită, împletită cu o tehnică sigură, fermă. Cînd dansează Ianson, ai impresia că dansul său este desprins de orice efort, că mișcările sale sînt simple, lesne de realizat.

Aceasta este rezultatul unei pregătiri tehnice minuțioase, care creează o mare siguranță, o precizare absolută, o ușurință în rezolvarea celor mai grele mișcări. Mai cu seamă că G. Ianson are un simț scenic deosebit, în care inteligența și talentul se contopesc în folosirea vie, dinamică și echilibrată a spațiului scenic.

Dar mai este încă ceva. Tehnica, oricît de perfectă ar fi, apare formală, exterior vizibilă, cînd este folosită în sine pentru a demonstra o virtuozitate marcată. La Ianson simplitatea, ușurința marilor sale sărituri, sau a altor mișcări dificile, apar din faptul că — fidel școlii realiste a baletului sovietic — tînărul dansator subordonează întregul ansamblu de mișcări tehnice conținutului uman de idei și sentimente ale personajului.

Integrîndu-se cu discreție și sensibilitate în firea frămîntată, vibrantă, a omului care-și închină viața dragostei — tînărul balerin sovietic contopește fondul cu forma într-o armonie artistică de o înaltă măiestrie. Tatiana Zimina folosește de asemenea, cu o mare forță creatoare, limbajul viu al artei coregrafice. Cu un temperament dinamic, plin de pasiune și poezie, Zimina are o plasticitate deosebită, o mare forță de expresie a celor mai nuanțate mișcări. Cu farmecul natural al tinereții, spontană și sensibilă, cu o deosebită putere de comuniune emoțională, talentata dansatoare din îndepărtata Siberie a cucerit publicul spectator, care a aclamat-o, în picioare, multe minute după lăsarea ultimei cortine a „Lacului".

Ca și partenerul ei, T. Zimina posedă o școală de înaltă clasă, de cea mai nobilă tradiție, dublată de o concepție de interpretare modernă, realistă. Pășind pe scenă, ea și-a desăvîrșit mijloacele tehnice, care-i creează siguranța, fermitatea și ușurința în cele mai complexe situații ale baletului. Ea nu dansează numai cu „brio" tehnic ci cu întreg corpul, cu întreg sufletul. Astfel, regulile aproape matematice ale baletului clasic

se topesc în conținutul emoțional, analizat cu finețea unui mare psiholog și reflectat cu discreția unui mare artist. Rămînînd fidelă unui stil clasic pur, dubla interpretă a Odettei și Odiliei triumfă asupra virtuozității, prețuită prin identificarea totală cu caracterul complex al rolului și cu atmosfera dramatică a numerelor dansante.

Un element nou pentru publicul bucureștean l-a constituit introducerea în actul III a unei variații în plus, după vechea versiune a lui Ceaikovski, pe care T. Zimina a interpretat-o cu aceeași strălucire. Spectacolul „Lacul Lebedelor" în interpretarea celor doi protagoniști ai baletului sovietic a fost realizat la un înalt nivel artistic și prin aportul creator al colectivului coregrafic și muzical al Operei noastre care s-a străduit să realizeze o armonie artistică unitară.

Pentru spectatorii din țara noastră orice nou contact cu interpreții baletului sovietic reprezintă un nou prilej de admirație față de acea școală coregrafică, de la care învață lumea întreagă și care a uimit lumea întreagă.

HILDA JEREA

Tineri dirijori

Artur Honegger este una din personalitățile componistice marcante ale școalei moderne franceze din prima jumătate a secolului nostru.

A făcut parte din grupul „celor 6", alcătuit din Darius Milhaud, Poulenc, Auric și alții, grup care a apărut ca o reacțiune împotriva epigonilor școalei impresioniste, a rafinamentului dus la paroxism, reîntorcîndu-se spre o tradiție clasică a melodiei, a polifoniei, a formelor clasice, apropiindu-se de o artă mai robustă, mai accesibilă.

Dacă Poulenc, Auric, Milhaud au alunecat uneori spre o creație mai facilă, Honegger a rămas pe linia unei muzici sobre, fără efecte exterioare, cu o mare interiorizare.

Autorul a căutat mult pînă și-a găsit drumul, astfel a trecut prin unele experiențe, compunînd și unele lucrări mai abstracte, mecanice, mai puțin expresive, cu influențe naturaliste. Acestea sînt însă creații nereprezentative ; din fericire, majoritatea opusurilor sale poartă amprenta unui umanism, a unor profunde sentimente, a unui crez artistic avansat deși, cum am arătat, nelipsit de contradicții.

În acest sens, Simfonia a II-a pentru orchestră de coarde și trei trompeți ne apare foarte caracteristică. Ea începe cu o temă aparte, cu nuanțe tragice, avînd un caracter de recitativ. Allegro-ul „de sonată" care îi urmează este plin de energie, foarte dinamic, cu momente de mare tensiune, ca apoi o temă de toată splendoarea, de natură lirică să aducă o înseninare. Prima parte se termină într-o atmosferă sobră, lăsînd părții mediane continuarea pentru un climat meditativ, cu unele momente ce exprimă o mare durere, un sentiment de revoltă (compozitorul și-a exprimat adesea protestul împotriva forțelor obscure ale războiului și împilării, deși uneori a alunecat în acest sens pe un drum mistic, de lamentație tragică) redat printr-o substanță muzicală de o calitate superioară, de o intensă expresivitate. Finalul rezolvă contradicțiile părților anterioare, pregătind printr-o remarcabilă măiestrie o creștere puternică, iar în încheiere, o temă cantabilă, înălțătoare, intonată de cele trei trompete, apare ca un cîntec al omului victorios.

Lucrarea a fost tălmăcită cu multă expresie, cu dăruire, de către tînărul dirijor Paul Popescu (în mod special relevăm momentele lirice ale părții întîi și coda lucrării). Din pricina repetițiilor insuficiente, cealaltă primă audiție „Suita de Arii Antice" nr. 3 de Ottorino Respighi, nu ne-a fost prezentată în cele mai bune condiții, deși interpretul a avut intenții lăudabile.

În același concert am putut asculta „Divertismentul" pentru doi clarineți și orchestră de coarde de Dumitru Capoianu, o lucrare plină de elan tineresc, strălucitor orchestrată, și „Nopți în grădinile Spaniei" de de Falla, interpretată muzical foarte sugestiv de către pianista Silvia Șerbescu.

*

Orchestra Cinematografiei a fost dirijată de asemenea de Mircea Lucescu, unul din elevii maestrului Constantin Silvestri. Tînărul interpret este înzestrat cu sensibilitate, posedînd o gestică expresivă. El ne-a tălmăcit Simfonia a II-a de Brahms, Dans tătar de Theodor Grigoriu și Concertul de violoncel de Dvorak.

În prima parte a concertului a redat cu culoare și simț ritmic, piesa inspirată a lui Theodor Grigoriu și a acompaniat cu avînt romantic Concertul de Dvorak, în care Vladimir Orlov a avut o realizare deosebită.

În partea a doua a concertului, Mircea Lucescu ne-a prezentat Simfonia a II-a de Brahms, realizînd momente reușite îndeosebi în părțile lirice. Îi reproșăm unii tempi prea rapizi care nu sînt adecvați spiritului bucolic al Simfoniei, dînd naștere și unor impreciziuni.

Orchestra Cinematografiei este în progres ; așteptăm de la această formație promovarea tot mai intensă a creației contemporane și îndeosebi a muzicii românești din zilele noastre.

DORU POPOVICI

Pianiști

Vineri 15 mai, pianistul Gerhard Puchelt din R. F. Germană a prezentat în sala Ateneului, un recital alcătuit din lucrări de Beethoven și Brahms.

Artist inteligent și cultivat, Puchelt a dovedit și de astă dată o bună înțelegere a stilului muzicii interpretate ; trebuie spus însă că sub raportul realizării tehnice propriu-zise, precum și al susținerii permanente a unei tensiuni artistice, pianistul s-a prezentat sub nivelul pe care îl cunoșteam din trecutele sale manifestări. S-a vădit pe tot parcursul recitalului o oarecare oboseală și o lipsă de finisare ; inegalitatea aceasta a fost prezentă mai cu seamă în părțile repezi, ca de pildă prima mișcare din Sonata opus 10 nr. 3 în re major de Beethoven, unde precipitarea extremă a tempoului a lipsit frazarea de plasticitate și expresie. În schimb, talentul incontestabil și experiența de muzician a lui Puchelt au apărut în unele pagini de atmosferă lirică intimă, cum sînt Intermezzi de Brahms sau mișcările lente ale Sonatei în fa minor, opus 5, de același compozitor. Îndeosebi în Intermezzo-Andante molto — a fost creată o atmosferă dramatică efectivă. Deși insuficient de realizată, ca viziune unitară asupra lucrării, execuția celor cincisprezece Variațiuni și a Fugii opus 35 în Mi bemol major de Beethoven a avut meritul de a prezenta o lucrare mai rar cîntată a marelui compozitor. Fără a avea conciziunea dramatică a celor 32 de Variațiuni în do minor, nici complexitatea filozofică a celor 33 de Variațiuni pe tema valsului de Diabelli, această creație este interesantă pentru întregirea profilului componistic al lui Beethoven, care a exploatat aci, sub o formă nouă, resursele expresive ale uneia din temele baletului „Prometeu", utilizată apoi și în finalul simfoniei „Eroica". Între variațiuni, numeroase sînt acelea care au un caracter dansant foarte accesibil, în timp ce pe alocuri, în pasajele lente și în Fuga finală, străbate o gîndire polifonică evoluată, prevestitoare a celui de-al treilea stil beethovenian, din marile sonate.

În bisuri, acolo unde nu era necesară o concentrare expresivă și tehnică pe un spațiu mai mare de timp, Puchelt ne-a dovedit din nou că este un miniaturist înzestrat, care într-un „Cîntec fără cuvinte" de Mendelssohn-Bartholdy sau în „Galop" de Schubert știe să schițeze în cîteva trăsături atmosfera specifică unor asemenea piese de caracter.

Puchelt a apărut și ca solist al Concertului din 7 mai al orchestrei simfonice Radio dirijată de Iosif Conta.

Interpretarea Concertului nr. 5 în Mi bemol major de Beethoven a fost în general briantă din punct de vedere tehnic; totuşi o oarecare impulsivitate, o insuficientă aşezare şi linişte interioară a lipsit lucrarea de solemnitatea şi grandoarea care îi sînt proprii. În partea I-a, de pildă, tema secundă a fost înfăţişată cu o superficialitate care a dezgolit-o de conţinutul ei expresiv, iar în final o viteză excesivă a dăunat clarităţii expunerii. Momentul cel mai bun a fost începutul părţii lente, unde pianistul a creat o culoare sonoră de o poezie evocatoare.

Din întregul concert, am ascultat cu cel mai mare interes o execuţie colorată şi cu o bună înţelegere a caracterului muzicii, a celor două cunoscute fragmente din Suita a III-a de Ion Dumitrescu — Lento malinconico şi Allegretto scherzando — pagini de o reală originalitate a inspiraţiei melodice şi a plasticităţii ritmice, care îşi păstrează, nealterată, prospeţimea. Dirijorul Iosif Conta şi-a vădit de asemenea calităţile temperamentale şi autoritatea asupra orchestrei într-o dinamică execuţie a Simfoniei a V-a de Ceaikovski.

ALF. HOFFMAN

*

Vineri 8 mai, în sala Dalles, pianistul Corneliu Gheorghiu a obţinut un binemeritat succes, înscriind o nouă etapă în dezvoltarea sa. Recitalul a cuprins două prime audiţii din care una de muzică romînească contemporană. Cele şase piese pentru pian de Dumitru Bughici, scrise cu inspiraţie, au fost puse în valoare printr-o interpretare corectă şi expresivă.

Tot în primă audiţie, Corneliu Gheorghiu ne-a prezentat Preludiu, Fugă şi Variaţiune pentru orgă de César Franck, în transcripţia pentru pian a lui Y. Pean, lucrare străbătută de un puternic dar reţinut suflu postromantic, al cărei conţinut profund emoţional şi-a găsit un bun tălmăcitor. A fost piesa cea mai realizată din programul recitalului.

Atmosfera intimă şi delicată din „Colţul copiilor" de Claude Debussy a convenit pianistului care a redat piesele cu gingăşie, punînd pe fiecare în lumina ei potrivită. În „Micul păstor" am fi dorit totuşi mai multă apropiere de acea sonoritate filtrată, caracteristică bucăţii, menită să sugereze fluierul. Este necesar ca interpretul să contureze încă mai diferenţiat fiecare piesă a „Colţului copiilor", realizînd o succesiune de mici tablouri din acest încîntător microcosmos.

Sonata op. 57 Appassionata de Beethoven este fără îndoială o piatră de încercare chiar pentru concertişti de renume. Este vorba aici nu atît de dificultăţile de ordin tehnic (care sînt totuşi din cele mai mari) cît de însuşirea unei înalte concepţii interpretative prin care artistul să ajungă la înţelegerea sensului major al vieţii şi — mai mult încă — să-l facă de înţeles auditorilor. În această piesă, tînărul pianist a reuşit să rezolve mai întîi problemele de concepţie, lăsînd pe al doilea plan însuşirea mijloacelor de realizare. Desigur, Corneliu Gheorghiu se află în vădit progres faţă de precedentele sale apariţii, ultimul recital însemnînd chiar un salt faţă de trecut ; i-am dori totuşi să realizeze acea perfectă stăpînire a instrumentului, prin care tot ceea ce are el de spus ar reieşi într-adevăr nealterat. Astfel, de exemplu, cu cît mai convingătoare ar fi fost frămîntarea şi clocotul din partea I a Sonatei, dacă expunerea nu ar fi avut nici un cusur ? Poate tocmai de aceea, am apreciat încă mai mult seninătatea înălţătoare a Andantelui precum şi mişcarea plină de freamăt a 16-milor din final, peste care răzbat temele profund umane şi pline de sens, care au fost, de data aceasta, servite de mijloace mult mai bune.

Solicitat, pianistul a mai cîntat un coral de Bach, un preludiu de Chopin, o piesă de Tudor Ciortea, „Serenada" de Richard Strauss în transcripţie proprie şi „Dansul focului" de de Falla.

AL. SCHMIDT

O producţie a Conservatorului

La 24 mai a. c. a avut loc în sala Dalles Concertul corului secţiei pedagogice a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Capitală. Am putut asculta un program bogat, cuprinzînd în mare parte lucrări ale compozitorilor romîni contemporani ; au dirijat un număr considerabil de studenţi şi studente, dovedind talent, pricepere, mult elan tineresc. Faţă de anii trecuţi această producţie reprezintă un pas înainte, corul este mai numeros, cu voci calitative şi cu o putere de expresie deosebită.

Am putut admira interpretări la un înalt nivel artistic, datorită unor tineri dirijori cu personalitate. În acest sens „cîntecele populare slovace" de Béla Bartók au fost tălmăcite muzical şi cu multă profunzime (îndeosebi prima piesă) de către Bărgăuanu Grigore. Interpretul a sezisat specificul elegiac al Andante-lui bartókian, dar şi muzica robustă a mişcărilor repezi, pline de optimism, cu ritmuri pregnante. Dirijorul Stăuceanu Daniel a demonstrat o bună tehnică dirijorală şi multă fantezie în redarea unor piese mai accesibile ca „Zefirul" de Cesnohov şi „Valurile Dunării" de Ivanovici, prelucrată cu măiestrie de Dumitru Botez. Niculescu Nicolae a fost mai puţin convingător în interpretarea Finalului actului I al operei „Flautul fermecat" de Mozart, în timp ce în piesa „Se ceartă cucul cu corbul" de Paul Constantinescu, a corespuns, dirijînd sugestiv cu nuanţe variate, cu o îngrijită frazare. Dintre studentele clasei de cor, mai personale ne-au apărut Ştefănescu Ligia, cu un remarcabil simţ ritmic, Purcăroiu Rodica prin gestica expresivă şi Vasiliu Octavia cu înclinaţii pentru muzica polifonică. În acelaşi concert am putut asculta şi cîteva piese ale tinerilor compozitori, studenţi ai claselor de compoziţie. Astfel, „Leu şi june se luptară" de Liviu Glodeanu, este o lucrare remarcabilă, dovedind maturitate componistică. Prelucrările de folclor ale studenţilor Alexandru Racu („Vine trenul din Ardeal") şi Alexandru Şumski (Doină şi joc) sînt reuşite, colorat armonizate cu sonorităţi frumoase. Din partea tinerilor creatori dorim pe viitor şi compoziţii cu stil polifon, pentru a obţine o artă superioară, cu o mai mare putere de expresie, eliminînd efectele exterioare, şablonul, stilul impersonal.

În alcătuirea programului a fost bine venită introducerea multor piese ale compozitorilor romîni, mai ales unele cîntece de masă inspirate, cum ar fi „Cîntec studenţesc" de Dumitru Botez, „Sub al păcii stindard" de Ioan Chirescu, Imnul F.M.T.D. de Novikov. O scădere a constituit-o lipsa din program a vechilor maeştri ai polifoniei, căci nu se poate concepe un repertoriu al clasei de cor fără muzica unor creatori ca Palestrina, Orlando di Lasso, Bach, Haendel etc.

Înlăturînd anumite lipsuri tehnice şi îmbogăţindu-şi repertoriul, corul Conservatorului va putea deveni o formaţie bună, cu posibilităţi mari de interpretare, contribuind la progresul artei noastre corale.

D. P.

Discul cu muzică ușoară

Un interesant disc cu muzică ușoară, editat de Electrecord, este înregistrarea pe microsillon a trei potpuriuri interpretate de un trio instrumental (pian, contrabas, baterie) condus de pianistul Iancsi Körössy.

Îmbinate pe criterii ritmice (două potpuriuri de foxtroturi și unul de bighine, toate inspirate din muzica ușoară românească), aceste lucrări expun melodii noi alături de altele mai vechi, șlagăre alături de piese mai puțin cunoscute.

Mai reușit din punct de vedere al formei ni se pare potpuriul de bighine. Debutînd printr-un solo de baterie (Bob Iosifescu), curînd urmat de o formulă de acompaniament al pianului, se insinuează din capul locului ritmul propus ca fir conducător. O punte bazată pe intervale ascendente constituie legătura cu prima piesă și anume „Clar de lună". Această punte este un element important, care apare și mai tîrziu dînd unitate și legînd întreaga lucrare.

Înmănunchind melodii de I. Vasilescu, N. Kirculescu, E. Roman, Radu Șerban și alții, acest potpuriu relevă o selectă alegere din partea autorului iar piesele, îndeobște cunoscute și îndrăgite, sînt ascultate cu plăcere.

Lucrarea se încheie cu reamintirea primei melodii inspirat prelucrată, iar coda readuce în accente mereu încetinite, ritmul de la început.

Concepția generală păcătuiește prin numărul prea mare de melodii care sînt expuse (8 piese). De asemenea, pe alocuri, prin mișcarea lentă și lipsa de variație în procedee, se cade într-o ușoară monotonie. Am fi fost încîntați să fim puși în situația ca în loc de a asculta numeroase citate într-o manieră expozitivă, să gustăm bogatele resurse de improvizator pe care pianistul Iancsi Körössy le posedă.

Potpuriurile de foxtroturi sînt mai concise. Pline de accente interesante, ritmuri originale, avem de-a face de astă dată și cu prelucrări tematice de bună calitate („Tinerețe" de Gherase Dendrino).

Alternînd momente de umor, rezultate din procedee pianistice personale, cu altele de vervă și bună dispoziție, aceste două potpuriuri cuceresc atenția auditorului și lasă o plăcută impresie, deși ca formă au coeziune doar prin unitatea ritmică.

Discul se bucură de o interpretare remarcabilă ; discreția dar în același timp prezența continuă și plină de nerv a acompaniamentului se îmbină cu tușeul catifelat și expresiv al pianistului.

Armoniile expresive, efectele de culoare și ritmice sînt utilizate cu pondere, îmbinînd fantezia cu bunul gust.

Cele trei potpuriuri fiind concepute ca muzică dansantă și avînd fiecare unitatea sa ritmică, prezintă dezavantajul că sînt lipsite de necesarul element contrastant al potpuriurilor care rezultă din împletirea de melodii repezi cu altele lente.

Mica formație trece însă cu succes peste acest inconvenient, reușind printr-o interpretare sensibilă și nuanțată să creeze momente de satisfacție muzicală.

Ar fi fost poate mai interesant dacă aceste lucrări ar fi fost legate nu numai prin ritm, ci și prin conținut. S-ar fi putut face pe această linie un potpuriu din melodii dedicate Bucureștiului, tinereții etc.

Foarte potrivite pentru dans, melodiile prezentate pe aceste discuri reprezintă în același timp pe cei mai buni compozitori ai noștri prin unele din valoroasele lor piese, și aceasta într-o interpretare superioară.

MIȘU IANCU

Metoda de pian de A. C. Ionescu

Învățămîntul nostru pianistic a fost mult timp tributar metodelor de pian pentru începători, Narice sau Bayer. În ultimul timp ele au fost treptat înlocuite de metoda de pian a cunoscutei pedagoge sovietice A. Nicolaeva, remarcabilă prin organizarea mai judicioasă a etapelor de învingere a greutăților, precum și prin primenirea materialului, acordîndu-se preponderență caracterului folcloric.

Mergînd pe această linie, Alma Cornea Ionescu reușește să ne prezinte o metodă pentru începători de vîrstă școlară, care — făcînd abstracție de materialul de cîntece și studii cu caracter folcloric autohton care i-ar înlesni accesibilitatea în special la noi în țară — se poate situa fără nici o ezitare printre cele mai bune lucrări de acest gen apărute pînă acum.

Propriu-zis lucrarea este o combinare de metodă cu manual, căci în afara gradării exercițiilor cucerindu-se treptat greutățile tehnice pianistice — care alcătuiesc „partea practică a lucrării" — autoarea tratează în „introducere explicativă" probleme cu caracter general, privind nu numai caracteristicile instrumentului ci și considerațiuni generale asupra meșteșugului pianistic, pornind de la o succintă prezentare anatomo-fiziologică a brațului. Ba mai mult, autoarea socotește necesar să dea și un scurt rezumat al unui curs elementar de teoria muzicii, în afara indicațiilor în același sens pe parcursul și cu ocazia fiecărui exercițiu.

Fără a intra în amănunte, socotim problema „tușeului" tratată prea vag. Autoarea vorbește de „coloratia tușeului" de „sunet frumos" ca de un lucru de la sine cunoscut. Socotim că reluarea acestei probleme într-un cadru mai științific nu poate fi decît binevenită. De asemenea și problema : „sunetul și mișcarea".

Cît privește cerința „o anumită conformație a brațului și mîinii" pentru a putea fi pianist, nu este riguros științifică. Pentru a cînta la pian nu-ți trebuie o mînă „specială" ci numai normală. Istoria pianului a demonstrat că au existat pianiști excepționali, cu cele mai diferite mîini : cu degete lungi, scurte, groase, subțiri mari, mici etc., neputîndu-se trage nici o concluzie. Este tot atît de puțin concludent de a fotografiia mîinile unui pianist, pentru a-i justifica virtuozitatea, ca și ochii unui pictor sau gura unei cîntărețe.

Este de remarcat accentul pe care-l pune autoarea pe „relaxare", pe „necrispare", nu numai ca o simplă recomandare, ci ca o necesitate motivată științific. O importanță deosebită se dă dezvoltării auzului intern, recomandîndu-se învățarea pe dinafară a exercițiilor, tocmai pentru a se evita relația ochi-mînă, care atît de des expropiază urechea din procesul cîntatului la pian al începătorilor. Gradarea exercițiilor, dintre care o mare parte sînt compuse de însăși autoarea metodei, nu se face avînd în vedere numai greutățile motrice sau problemele teoretice muzicale ilustrate, ci și

succedarea logică a problemelor de tehnică pianistică în general. Începînd cu „exercițiile cu mîna fixată", cu „mîna liberă", „căderea liberă", apoi continuînd cu cîntarea în ansamblu în mișcarea contrară, paralelă, alternativ paralelă și contrară, conducerea independentă a vocilor, mișcarea imitativă, independența ritmică, studii de nuanțări, de substituții și schimbări de poziție a mîinii — atacînd importante probleme de sinergie și asinergie în mișcarea brațelor — etc., autoarea își încheie lucrarea cu succinte și prețioase îndrumări în capitolul atît de dezbătut „Cum să studiem". Planul lucrării bine susținut, iar explicațiile în stil vorbit îți dau impresia unei stenograme a cursului său practic.

Pentru aceste calități lucrarea are o sferă de aplicare largă, incluzînd pe toți începătorii, de la ciclul elementar, pînă la studenții conservatoarelor de muzică.

Prof. DRAGOȘ TĂNĂSESCU

ȘTIAȚI CĂ...

... „privighetoarea Ardealului" — cîntăreața Lucia Cosma a fost unica elevă romîncă a celebrei profesoare Marchesi. La această profesoară a cunoscut interpreta noastră pe cîntăreața Melba, de care o leagă prețioase amintiri și care — de curînd — au fost așternute pe hîrtie în vederea difuzării.

*

... primadona Carlotta Leria, prima interpretă a spectacolului în limba romînă *„Linda de Chamounix"* (1885) a trupei lui George Stephănescu, a studiat rolul nefericitei „Lakmé" la Paris cu remarcabila profesoară Carvalho.

*

... publicarea armonizărilor melodiilor populare de către Gavriil Musicescu a stîrnit multă nedumerire și chiar proteste vehemente în presă. În afara polemicii binecunoscute dintre Gheorghe Scheletti și Musicescu, desfășurată în paginile revistei *„Arta"*, s-a descoperit recent și o întîmpinare critică în manuscris a compozitorului Pietro Mezzetti. Profesorul de canto al Conservatorului ieșean relua multe din tezele eronate ale lui Scheletti privitoare la armură, tonalitate ș. a.

*

... Eminescu a avut doi buni prieteni muzicieni : Ciprian Porumbescu și Toma Micheru. Ultimul a studiat la Conservatorul din Leipzig și i-a transmis autorului operetei „Crai Nou" o serie de melodii populare.

*

... în anul 1894 la „Jetée Promenade" de la Nisa concerta cu mare succes taraful romînesc condus de Mitache Mihaiti.

*

... în anul 1885 a apărut la Brașov în editura librăriei N. Ciurcu, Marșul lui Horia de Iacob Mureșianu. Tînărul compozitor a omagiat astfel memoria marelui erou țăran care a fost tras pe roată fiindcă s-a ridicat împotriva nedreptăților habsburgice.

*

... fratele compozitorului Iacob Mureșianu, baritonul Traian Mureșianu a făcut o remarcabilă carieră de cîntăreț. Pe lîngă numeroasele concerte în Ardeal și peste Carpați, în anul 1896 obținea succese răsunătoare la Viena.

*

... în anul 1884 s-a tipărit în Rusia lucrarea „Mama și copiii" pentru voce, vioară și pian de Gavriil Musicescu.

*

... după concertele „senzaționale" ale tarafului lui Sava Pădureanu în două circuri din Londra (1891), peste trei ani aceeași formație uimea lumea Petersburgului. În același timp orchestra lui Cristache Ciolac cucerea simpatiile publicului belgian. Revistele noastre „Arta", „Romînia muzicală" și „Musa Romînă" cuprind numeroase informații despre performanțele lăutarilor noștri în străinătate în acea perioadă.

*

... în anul 1897 la 12 noiembrie s-a fondat societatea „Doina" de la Turnu-Severin, cea mai veche formație corală laică din Oltenia, care și-a propus promovarea cîntecului popular romînesc. Președintele noii societăți a fost ales Th. Costescu, directorul liceului „Traian", iar vicepreședinte și dirijor permanent profesorul și compozitorul I. St. Paulian.

*

... în anul 1894 s-a ținut un concurs de baritoni în Austria spre a fi ales cel mai potrivit interpret pentru stagiunile wagneriene de la Bayreuth. Din 100 de concurenți — după cum ne informează „Romînia Musicală" nr. 14—15, 1894 —, a fost preferat cîntărețul romîn Dumitru Popovici-Bayreuth.

*

... „Lăsați-mă să cînt" a inspirat numeroși compozitori romîni, printre care Grigore Scorpan, Gavriil Musicescu, Ciprian Porumbescu, Gherase Dendrino.

*

... în concursul muzical de la Montpellier din 1892, colecția de melodii populare culese de D. Vulpian a fost distinsă cu medalia de aur.

*

... în anul 1894 s-a expus în vitrinele magazinului I. D. Maugsch din Iași un pian construit în țară de Carol Gruchol.

*

... în anul 1892 sala „Ateneului" din București era încălzită pe timpul iernii numai atunci cînd concertau străinii. Revista „Romînia Musicală" cerea vehement încetarea acestei atitudini răuvoitoare față de interpreții romîni.

Noutăți discofile

Ce sînt „Marile Premii ale Discului" ale Academiei Charles Cros

Un fenomen caracteristic pentru epoca înfloririi producției de discuri din zilele noastre îl constituie fără îndoială apariția competițiilor în care locul concurenților-persoane fizice este luat de concurenți-discuri. Asemenea competiții sînt organizate anual — cu începere din anul 1948— de către „Academia Charles Cros" din Paris, instituție numită după unul din inventatorii fonografului, poetul și savantul francez Charles Cros. Un juriu compus din critici muzicali, critici de discuri, muzicologi, ziariști, ascultă cu aceste prilejuri cele mai valoroase discuri editate în Franța în cursul unui an, alegîndu-le pe acelea care se disting atît ca valoare a compoziției și interpretării artistice, cît și ca nivel al captării sunetului și al tehnicii de fabricație a discului. Dintre sutele de discuri audiate de membrii juriului, se aleg cele mai reprezentative din fiecare categorie supusă concursului: muzică simfonică, soliști instrumentalli cu și fără orchestră, muzică de cameră, orchestră de cameră, opere, operete, muzică din filme, muzică de dans, teatru, recitări etc.

În decursul celor zece ani de existență a Academiei Charles Cros au fost premiate multe înregistrări provenite din Uniunea Sovietică și țările de democrație populară sau înregistrări franceze cu artiști din aceste țări. David Oistrah în 1954 și 1956, Cvartetul de coarde sovietic Beethoven și Orchestra Filarmonică din Leningrad dirijată de Kurt Zanderling în 1957 ș.a. au cunoscut laurii premiilor Academiei Charles Cros pînă în prezent.

În luna martie 1959 s-a dat publicității palmaresul „Marilor premii ale discului" pe anul 1959. De această dată am avut satisfacția de a putea consemna acordarea unui Mare Premiu la categoria „Orchestră de cameră" unui disc cuprinzînd „Dixtuorul" și „Simfonia de cameră", în care atît compozitorul (George Enescu) cît și dirijorul (Constantin Silvestri) formațiile[1]) și instituția care a realizat înregistrarea (Electrecord) provin din țara noastră. Discul apărut sub marca „La voix de son maître", a fost editat de firma franceză „Pathé Marconi" în baza convenției de schimb de benzi cu „Electrecord". Faptul că pentru prima oară într-un palmares al Academiei Charles Cros apare alături de un Bach, Beethoven, Brahms, Ceaikovski, Debussy, Ravel, Prokofiev, Bartok, și numele unui compozitor romîn, că formațiile conduse de Constantin Silvestri au reprezentat cu cinste arta interpretativă romînească în confruntare cu cele mai reputate forțe artistice din lume, că tehnica de înregistrare romînească corespunde cerințelor unui juriu deosebit de exigent, se datoresc în primul rînd posibilităților deschise de regimul democrat-popular dezvoltării artei și tehnicii în patria noastră. Avem toate temeiurile să nădăjduim că acesta este doar un început de afirmare în domeniul discului și că vom avea și în viitor satisfacția de a înregistra noi succese în această direcție.

Presa franceză despre noile discuri ale lui Constantin Silvestri

Numeroase înregistrări realizate de Constantin Silvestri în Franța și Anglia au ajuns în lunile din urmă să fie difuzate pe calea discului și — implicit — să fie comentate în presa de specialitate. Revista pariziană „Disques" recenzează în numărul său pe martie 1959 cîteva din aceste discuri, cuprinzînd în special lucrări de compozitori francezi.

Referindu-se la discul care înmănunchiază „Dansul macabru" de Saint-Saëns, „Ucenicul vrăjitor" de Paul Dukas, „Bolero" de Ravel și „Preludiul la după amiaza unui faun" de Debussy, recenzentul Jean Ziegler subliniază respectul scrupulos al tempilor și minuțiozitate în repartiția timbrelor care caracterizează arta dirijorală a lui Constantin Silvestri. „Bolero"-ul și „Dansul macabru" sînt în special evidențiate ca realizări deosebit de izbutite ale dirijorului romîn. Aceleași bune aprecieri se referă și la „Ucenicul vrăjitor", deși în privința acestuia intrarea alămurilor în marile pasaje de „crescendo" i se pare recenzentului cam prea greoaie. Rezerve mai substanțiale se formulează cu privire la „Preludiul la după amiaza unui faun", considerat ca prezentînd un exces de subliniere a laturii senzuale a poemului lui Mallarmé, în dauna transparenței spirituale a partiturii.

Aceeași obiecție apare în esență și la recenziile lui José Bruyr despre „Nocturnele" și „Marea" lui Debussy: valoarea sonoră excepțională, interpretare vie, strălucitoare, de o plenitudine „carnală", în ansamblu „dionisiacă", dar prea puțină atmosferă evocatoare, prea puțină fluiditate debussyistă.

Cu toate acestea, înregistrările de muzică franceză ale lui Constantin Silvestri (realizate cu Orchestra Societății Concertelor Conservatorului din Paris) sînt considerate ca figurînd în lotul de frunte pe lista discografiei comparate a lucrărilor respective.

Reapariția discului cu Simfonia „Din lumea nouă" de Dvorak, dirijată tot de Constantin Silvestri, prilejuiește aceleiași reviste reflecția că ne aflăm în fața versiunii celei mai izbutite a simfoniei, care merită o primire entuziastă pentru intensitatea lirismului, ca și pentru grandoarea și vitalitatea interpretării. O asemenea apreciere devine și mai semnificativă dacă reamintim că discografia simfoniei lui Dvorak cuprinde numele lui Toscanini, Stokowski, Talich, Dorati, Szell, Ancerl etc.

E. E.

---

[1]) La „Dixtuor": Alexandru Nicolae și Mihai Teodorescu, flaut, Constantin Ungureanu și Constantin Cernăianu, clarinet, Emil Bîclea și Gheorghe Popa, fagot, Ion Bădănoiu și Paul Staicu, corn, Constantin Iliuță, oboi, Pavel Tornea, corn englez. La „Simfonia de cameră": Valentin Gheorghiu, pian, Ștefan Gheorghiu, vioară, George Popovici, violă, Radu Aldulescu, violoncel, Virgil Damaschin, contrabas, Nicolae Alexandru, flaut, Ion Danie, oboi, Pavel Tornea, corn englez, Octavian Popa, clarinet, Emil Bîclea, fagot, Ion Bădănoiu, corn, Liviu Obreja, trompetă.

ȘTIRI DIN TOATĂ LUMEA

Tînărul pianist sovietic Vladimir Aşkenazi a întreprins un turneu prin oraşele din S.U.A., dînd recitale şi concerte cu diferite orchestre simfonice.

Revista „Musical America" a dedicat o amplă cronică concertelor date de pianistul sovietic în care V. Aşkenazi este socotit a fi un demn reprezentant al şcolii interpretative pianistice sovietice.

Muzicologul N. Baeva, care ne-a vizitat ţara, publică în nr. 3/959 din Sovietskaia Muzîca un articol despre corul Filarmonicii „George Enescu", pe care l-a ascultat cu această ocazie. N. Baeva scrie între altele: „Maniera interpretativă a corului se remarcă printr-un pregnant colorit naţional, prin dezvăluirea profundă a imaginilor şi redarea lor nemijlocită. Interpretarea pieselor lirice lasă o impresie deosebit de puternică.

Corul filarmonicii, care activează de aproximativ opt ani, se bucură de o largă popularitate în Romînia. În cursul stagiunii corul dă aproximativ 30—40 concerte.

Repertoriul colectivului se caracterizează printr-o mare diversitate de gen — de la partiturile vechilor polifonişti flamanzi, ale clasicilor străini şi romîni, pînă la cîntece contemporane".

Întorşi din călătoria pe care au întreprins-o în U.R.S.S. compozitorii americani Roy Harris, Rogger Session, Peter Mennin şi Wilices Kay au împărtăşit, în cadrul unei conferinţe publice, impresiile lor. Ziarul „New York Times" a publicat o scurtă dare de seamă asupra acestei conferinţe. În cuvîntul său, Harris Roy a vorbit despre felul cum este organizat în Uniunea Sovietică învăţămîntul muzical. El a subliniat nivelul înalt al studiilor şi cerinţelor de la Conservatoarele şi şcolile muzicale sovietice.

Toţi cei patru vorbitori au afirmat că în Uniunea Sovietică compozitorii se bucură de stimă şi onoruri şi sînt recompensaţi cu prisosinţă pentru talentul şi munca lor. De asemenea, ei au fost impresionaţi de nivelul drepturilor de autor provenite din muzica scrisă pentru filme, spectacole teatrale, radio etc.

Compozitorii americani şi-au exprimat satisfacţia pentru faptul că în U.R.S.S. li s-a dat posibilitatea să-şi prezinte lucrările personale cît şi ale colegilor lor. Ei au informat de asemenea publicul că în sala de concerte „Ceaikovski" a fost organizat un mare concert simfonic cu lucrări ale compozitorilor americani.

Igor Strawinsky a afirmat de nenumărate ori, în decursul îndelungatei sale activităţi de creaţie, că principala sa sarcină artistică este „de a inventa lucruri noi", „de a nu se repeta". De aceea, cu atît mai greu este de înţeles poziţia actuală a compozitorului, care spre apusul vieţii sale şi-a subordonat creaţia dogmelor abstracte ale tehnicii dodecafonice.

Ultima noutate din „perioada dodecafonică" a lui Strawinsky este cantata „Threni" pentru soli, cor şi orchestră, scrisă pe versete în latineşte şi ebraica veche luate din „Tînguirile proorocului Eremia" cărţile întîia, a treia şi a cincea. Această lucrare, care durează 38 de minute, este de la început şi pînă la sfîrşit realizată în stil dodecafonic.

La 23 septembrie anul trecut a avut loc la Veneţia premiera acestei lucrări sub conducerea autorului. Presa occidentală apuseană dedică acestei noi cantate o serie de articole-analize. Criticii scot în evidenţă caracterul deosebit de ascetic, de sec al ţesutului muzical, monotonia sunetului, raţionamentul rece în construcţia arhitectonică. De asemenea se arată că „Threni" reprezintă în sine o împletire stranie dintre formele muzicale vechi — corale, canoane, motete din secolele XIV-XV şi o polifonie extrem de disonantă bazată pe o schemă din douăsprezece sunete.

O parte dintre critici consideră orientarea lui Strawinsky spre dodecafonie drept o trădare a principiilor muzicii tonale pe care compozitorul pînă în ultimul timp, bine sau rău, le-a apărat totuşi. Alţii declară cu bucurie că acest fapt constituie o dovadă a „triumfului ideilor lui Schönberg".

Este interesant totuşi de remarcat că adepţii fanatici ai dodecafonismului au o atitudine de neîncredere faţă de „noua orientare" a lui Strawinsky, acuzîndu-l că nu este destul de consecvent în aplicarea „tehnicii seriale" făcînd concesii tradiţionalelor „concepţii armonice", fapt care duce la încălcarea acelui „echilibru fin" al atonalismului.

Cu alte cuvinte, i se recomandă lui Strawinsky să se apuce serios de studiu şi să înveţe toate secretele bucătăriei dodecafonice pentru a-şi putea însuşi noua tehnică. După cît se vede, toată experienţa componistică acumulată de-a lungul celor şaptezeci şi şase de ani de autorul „Păsării de foc" şi „Petruşka", nu-i foloseşte la nimic. Perspectivele nu sînt prea îmbucurătoare!

În sala Berlioz, constructorul Cavacnolc a prezentat un instrument nou *Harmoneon* — asemănător cu acordeonul. Nu este vorba însă de un acordeon ci mai de grabă — arată Pierrette Mari în „Guide du Concert et du disque" — de o mică orgă portativă. Noutatea acestui instrument constă în faptul că mîna dreaptă în loc să mînuiască o claviatură, foloseşte, ca şi stînga, butoni care corespund notelor distincte şi nu acordurilor gata făcute. Pentru executant, acest sistem este desigur mai dificil, dar mult mai muzical. Sonoritatea aminteşte, incontestabil, de aceea a orgii, fără a atinge totuşi omogenitatea ei.

La acest instrument, Alain Abbott, cunoscut pentru muzicalitatea sa, a interpretat unele piese de Bach — reputate ca dificile pentru orgă, cum sînt marea Toccata şi Fugă în re minor, Fantezia şi Fugă în sol minor şi Fantezia cromatică. Acompaniat la pian a cîntat apoi coralul pentru orgă de Franck „Dolly" de Fauré şi Concertino de Şostakovici.

Este de subliniat că harmoneonul nu necesită o notaţie particulară, instrumentistul putînd cînta fără transcriere după partitura originală pentru orgă.

Postul de radio Köln (Germania occidentală) „a desfătat" auditorii cu o nouă emisie. În cadrul unui concert public din ciclul „Muzica epocii" a fost interpretat concertul pentru pian al compozitorului american John Cage, elevul lui Schönberg. După cum informează revista „Musik und Geselschaft", elevul şi-a întrecut profesorul în aceeaşi măsură în care Stravinski l-a întrecut pe Henrich Schütz. Nu există nici partitură şi nici partiţii. Numărul instrumentelor, formaţia orchestrală pot fi schimbate în fel şi chip, după bunul plac al interpreţilor. Nu există nici măsura timpului. Durata acestei elucubraţii muzicale rămîne la aprecierea dirijorului şi a ...auditorilor(!). La premieră, „succesul" cel mai mare l-a avut clarinetistul care uneori cînta simultan la două clarinete sau scotea fluierături hoţeşti. Atenţia a fost atrasă şi de pianistul David Tudor care arareori atingea clapele cu degetele, preferînd să lovească, folosindu-se de o linie şi o vergea de fier, în pupitru, capacul pianului şi coarde.

LUCRĂRI MUZICALE ROMÎNEȘTI DISTINSE LA CONCURSUL DE LA VIENA

Între 1 și 5 iunie s-a întrunit la Viena juriul internațional al concursului de creație muzicală din cadrul celui de al 7-lea Festival mondial al tineretului și studenților pentru pace și prietenie.

Juriul a examinat 177 de lucrări prezentate la Concurs din 18 țări.

La grupa „Cîntecele Festivalului" premiul I a fost acordat compozitorilor Marcel Rubin (Austria), Aleksandr Șolminov (U.R.S.S.) și Sergiu Sarchizov (R. P. Romînă). Compozitorul romîn a obținut premiul I pentru lucrarea intitulată „Cîntăreții păcii". Lucrarea compozitorului romîn Laurențiu Profeta „Trenul prieteniei" a fost distinsă cu o diplomă de onoare.

TIPĂRITURI ALE EDITURII MUZICALE

LUCRĂRI SIMFONICE

DUMITRU CAPOIANU : *Divertisment pentru orchestră de coarde și două clarinete,* format de buzunar, 36 pag., 13 lei.

DIDACTICE

VICTOR IUSCEANU : *Solfegii* ed. a II-a, 104 pag., 14 lei.

UNGUREANU-RADOVICI : *Metoda de clarinet,* 232 pag., 40 lei.

C. CZERNY : *Studii de agilitate.* Caiet III, 24 pag., 9 lei.

C. MOSTRAS : *Invitația la violină,* 132 pag., 22 lei.

ANTON ADRIAN SARVAȘ : *Studiul dublelor coarde,* 64 pag., 15 lei.

CLASICII MUZICII UNIVERSALE

J. S. BACH : *12 Preludii Mici,* Ediție îngrijită de prof. Theodor Bălan, 16 pag., 7 lei.

HAYDN : *Sonata pentru pian în sol major,* Ediție îngrijită de prof. Ovid Drimba, 12 pag., 7 lei.

MOZART : *Sonata pentru pian K. V. 330* (do major), Ediție îngrijită de prof. Ovid Drimba, 12 pag., 8 lei.

MOZART : *Sonata pentru pian K.V.282* (mi b maj.), Ediție îngrijită de prof. Ovid Drimba, 8 pag., 6 lei.

CEAIKOVSKI : *Anotimpurile,* piano solo, 48 pag., 16 lei.

SCHUBERT : *4 Impromptus op. 142,* Ediție îngrijită de prof. Th. Bălan, 42 pag., 15 lei.

SCHUMANN : *Album pentru tineret,* op. 68, piano solo, Ediție îngrijită de prof. Ovid Drimba, 64 pag., 17 lei.

PIESE PENTRU COPII

NELU IONESCU : *10 Canoane,* 16 pag., 7 lei.

G. DERIEȚEANU : *10 Ghicitori,* 24 pag., 10 lei.

MUZICĂ DISTRACTIVĂ

ȘTEFAN KARDOȘ : *Un gînd,* pe versuri de Eugen Mirea, 4 pag., 2 lei.

EUGEN TEGER : *Au înflorit salcîmii iară...,* pe versuri de Letiția Papu, 4 pag., 2 lei.

ELLY ROMAN : *Ada Kale,* pe versuri de Ștefan Tita, 4 pag., 2 lei.

ELLY ROMAN : *Cîntecul sputnicului,* pe versuri de Șt. Tita, 4 pag., 2 lei.

NICOLAE KIRCULESCU : *Prima dragoste,* 6 pag., 3 lei.

NICOLAE KIRCULESCU : *Prima poezie,* pe versuri de Aurel Felea, 4 pag., 2 lei.

GIROVEANU AUREL : *Cîntecul străzii,* pe versuri de Aurel Storin, 4 pag., 2 lei.

RADU ȘERBAN : *Un trecător,* pe versuri de Const. Cîrjan, 4 pag., 2 lei.

MIȘU IANCU ȘI PETRE ROMEA : *20 jocuri populare pentru acordeon,* 40 pag., 15 lei.

CORURI

M. SOCOR : *Să fii partidului oștean,* 4 pag., 2 lei.

MAX EISICOVITS : *Béke,* 4 pag., 2 lei.

MOLNAR TIBOR : *Ifjusagi brigadok dala,* 4 pag., 2 lei.

VINICIUS GREFIENS : *S-au tăiat pădurile,* 4 pag., 2 lei.

EMIL LERESCU : *Te cîntăm, te slăvim libertate,* 4 pag., 2 lei.

PRETORIAN VLAICULESCU : *Bate neica la portiță,* 4 pag., 2 lei.

GHEORGHE BAZAVAN : *Bucurie-n colectivă,* 4 pag., 2 lei.

EUGEN TEGER : *Cîntec de seceriș,* 4 pag., 2 lei.

FLORIN COMIȘEL : *Cîntec de pace,* 4 pag., 2 lei

LULU ORESCU : *Stîng ! Drept !,* 4 pag., 2 lei.

Cuprinsul

B. Kotliarov

Arta interpretativă a lui George Enescu *(pag. 1)*

G. Bălan

Despre concepția și expresivitatea filozofică în muzică (III) *(pag. 14)*

LA DECADA CULTURII BIELORUSE

Bissy Roman

Muzica în R.S.S. Bielorusia *(pag. 23)*

VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR

Compozitorii sprijină activitatea muzicală a oamenilor muncii — *A. Prf.* *(pag. 27)*

Andrei Tudor *(pag. 28)*

DE PESTE HOTARE

Compozitori sovietici laureați ai Premiului Lenin — *A. Krupnov* — (pag. 29) ; Amintiri despre Béla Bartók — *Béla Bartók jr.* — (pag. 32) ; De vorbă cu fiul lui Bartók — *Lajos Pinter* — (pag. 35) ; Sfîrșit de stagiune la Milano — *Graziella Huen* — (pag. 36).

PE TEME DE VIAȚĂ MUZICALĂ

Mai multă răspundere în promovarea muzicii noastre simfonice — *I. Luca* — (pag. 37) ; Repertoriu și interpretare la Ansamblul C.C.S. — *J.-V. Pandelescu* — (pag. 38).

CONCERTE — SPECTACOLE

„Lacul Lebedelor" cu soliști sovietici — *Hilda Jerea* — (pag. 40) ; Tineri dirijori — *Doru Popovici* — (pag. 41) ; Pianiști — *Al. Hoffman* — *Al. Schmidt* — (pag. 41) ; O producție a Conservatorului — *D. P.* — (pag. 42).

RECENZII

Discul cu muzică ușoară — *Mișu Iancu* — (pag. 43) ; Metoda de pian de A. C. Ionescu — *Prof. Dragoș Tănăsescu* — (pag. 43).

Știați că... *(pag. 44)*

Noutăți discofile (E.E.) *(pag. 45)*

Știri din toată lumea *(pag. 46)*

Lucrări muzicale romînești distinse la concursul de la Viena *(pag. 47)*

Tipărituri ale Editurii Muzicale *(pag. 47)*

CITIȚI REVISTA

MUZICA

a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și a Ministerului Învățămîntului și Culturii
Editată de Editura Muzicală

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și restul țării, note de peste hotare, recenzii, cele mai noi piese de muzică ușoară etc.

De vînzare la toate librăriile din țară. Abonamentele cu numerar se fac la principalele librării din țară. Pentru abonamente, instituțiile vor vira sumele în contul respectiv al regionalelor C.L.D.C. (pentru regiunea București cont 039134 sucursala reg. Buc. C.L.D.C.—C.R.B.).

Costul unui abonament este de lei 60 anual, 30 lei pe 6 luni și 15 lei pe 3 luni.
Prețul unui exemplar lei 5

Pe copertă : David Oistrah și Jehudi Menuhin interpretînd Dublul Concert pentru vioară de Bach, la Festivalul „George Enescu". (La pupitrul Filarmonicii „George Enescu" George Georgescu).

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

E R A T Ă

Pagina 47, rîndul 22 de jos, a se citi *„Intonația la violină“* în loc de „Invitația la violină“.

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI
ŞI CULTURII

Editată de Editura Muzicală

Redacţia şi Administraţia :
Bucureşti, str. Lipscani, 20

Telefoane :
15.21.19
15.71.01

INTREPRINDEREA POLIGRAFICA Nr. 2, STR. BREZOIANU Nr. 23—25, BUCUREŞTI — c. 2048

Lei 5

MUZIKA

8

AUGUST 1959

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
Anul IX august 8/1959

Măreaţa zi a Eliberării Romîniei

În istoria luptelor şi biruinţelor poporului nostru pe drumul către o viaţă mai bună şi un viitor fericit, ziua de 23 August s-a înscris pentru totdeauna drept cea mai mare sărbătoare naţională a Romîniei.

Această zi este piatra de hotar care marchează apusul unei epoci şi răsăritul alteia, sfîrşitul vechilor aşezări nedrepte, începutul unor pagini de istorie cum n-a mai cunoscut vreodată, în trecutul său sbuciumat, poporul nostru muncitor.

Cu cincisprezece ani în urmă, la 23 August 1944, a fost înfăptuită prin insurecţia armată a forţelor patriotice populare, conduse de către Partidul Comunist Romîn, răsturnarea de la cîrma ţării a clicii militaro-fasciste antonesciene, în condiţiile create de ofensiva victorioasă a Armatei Sovietice pe frontul Iaşi—Chişinău. Însemnătatea istorică a cotiturii pe care a realizat-o insurecţia armată în viaţa poporului nostru constă nu numai în aceea că ea a deschis calea ieşirii Romîniei din războiul hitlerist şi aderarea ei la coaliţia statelor antifasciste, ci, totodată şi, mai ales, în aceea că *a fost semnalul revoluţiei populare, începutul unor mari bătălii de clasă care aveau să culmineze cu instaurarea Republicii Populare Romîne, ţară în care poporul a devenit stăpînul patriei sale libere şi independente, constructor al vieţii noi, socialiste.*

Înfăptuirea măreţului act al eliberării este o strălucită demonstraţie a capacităţii politico-organizatorice a Partidului Comunist Romîn, care ani de-a rîndul a ştiut să strîngă sub steagul marxism-leninismului masele largi ale oamenilor muncii de la oraşe şi sate, să le arate drumul eliberării sociale şi naţionale, să se facă purtătorul celor mai înaripate năzuinţi ale poporului asuprit de burghezo-moşierime.

Partidul Comunist Romîn a fost în vremurile vitrege ale stăpînirii burghezo-moşiereşti singurul şi cel mai consecvent apărător al intereselor populare, al independenţei de stat a Romîniei, al dezvoltării sale economice şi culturale. Dar regimurile exploatatoare supuse dominaţiei cercurilor imperialiste au adus ţara, în mai puţin de un secol de dominaţie a monstruoasei coaliţii, în pragul mizeriei şi catastrofei naţionale. Aflată la cheremul capitalului străin, ţara noastră devenise o semicolonie furnizoare de materii prime, de mînă de lucru ieftină şi de recorduri ale mortalităţii sau ignoranţei.

Procesul de pauperizare a maselor se desfăşura într-un ritm înspăimîntător în anii premergători războiului. Salariul real al clasei muncitoare a ajuns în 1940 cu mai bine de 20% sub nivelul anului 1933, an de puternică criză economică. Pînă şi statistica burgheză care, deşi îndulcea datele, nu putea ţine în secret faptul că, de la an la an, consumul mediu calculat pe cap de locuitor scădea vertiginos. Într-un singur deceniu (1927—37), deşi producţia industrială crescuse cu peste 65%, consumul de bumbac pe cap de locuitor a scăzut de peste 2 ori, cel de pielărie cu 30%, cel de paste făinoase şi zahăr cu 20%. La o populaţie de 18 milioane de oameni abia că se vindeau anual 1.500.000 perechi de încălţăminte. Numărul bolnavilor de tuberculoză aproape că se dublase în 1936 faţă de 1931 ; de asemenea şi al celor de pelagră în intervalul 1931—1937. Pe bună dreptate, documentele plenarei din august 1936 a C.C. al P.C.R. apreciau astfel condiţiile inumane ale poporului aflat în robia capitalistă : *„Masele populare din Romînia — ţărănimea, muncitorimea, meseriaşii, funcţionărimea, intelectualii, micii comercianţi — sînt reduse la degenerare fizică. Ţăranii mor din cauza foametei, pelagrei, sifilisului, tifosului exantematic. Bolile sociale iau caracter epidemic şi la oraşe. Tuberculoza seceră muncitorimea. Spitalele se închid, mortalitatea creşte, natalitatea scade. Şcolile şi universităţile se închid. Analfabetismul se întinde, nivelul cultural al poporului scade. Strigăte de disperare se ridică pretutindeni. În această degenerare fizică şi culturală a maselor populare se găseşte expresia tristă a stării jalnice la care au fost aduse masele populare de către do-*

minația capitalului monopolist romîn în alianță cu boierimea mare."

Acționînd ferm în spiritul intereselor poporului, Partidul Comunist Romîn a reușit să închege în anii 1936—37 pe baza propunerilor sale un front democratic de luptă împreună cu Frontul Plugarilor, Madosz-ul, Blocul democrat și unele organizații ale partidului social-democrat. Partidele burghezo-moșierești au refuzat să participe la lupta împotriva subjugării economice a țării, a pregătirilor de război, a fascizării vieții politice. Ele își puneau toate speranțele în aducerea la cîrma țării a unui regim de dictatură legionară, fapt în vederea căruia Maniu a încheiat un pact cu garda de fier. În aceste împrejurări, instaurarea dictaturii regale a însemnat lichidarea celor din urmă drepturi și libertăți ale poporului, un regim de teroare, o și mai accentuată scădere a nivelului de trai prin orientarea producției către realizarea planurilor de agresiune.

Războiul de jaf și cotropire împotriva Uniunii Sovietice a dus la paroxism această stare de lucruri. Sub aparența liniște, restabilită prin forța armelor în anul de pomină 1907, poporul acumulase o ură aprigă împotriva dușmanilor săi de moarte. Răbufnirea ei devenise inevitabilă în acel moment cînd, după ce Ardealul a fost rupt de trupul țării prin odiosul dictat de la Viena, floarea tineretului nostru urma să fie trimisă la moarte pentru pofte străine, împotriva Uniunii Sovietice. Chiar din prima zi a intrării trupelor hitleriste în țară la 8 octombrie 1940, Partidul Comunist Romîn s-a adresat întregului popor, chemîndu-l la lupta împotriva ocupanților, iar la 6 septembrie 1941 a propus tuturor partidelor și formațiilor democratice o platformă pentru crearea unui front unic național antifascist.

La chemarea Partidului, înflăcărați de o minunată dragoste de țară, comuniștii au început lupta împotriva dușmanilor hitleriști și a slugilor lor din țară. Înfruntînd teroarea Gestapoului și a siguranței burghezo-moșierești, trădarea elementelor strecurate în conducerea partidului care acționau sub conducerea lui Foriș și Kofler, precum și refuzul oricărei colaborări politice din partea liderilor partidelor istorice oploșiți în posturi guvernamentale ca „tehnicieni", — comuniștii desfășoară larg chemarea la luptă. Manifestele și presa ilegală țin trează conștiința poporului, îl educă, îi arată modalitățile concrete ale luptei.

Una după alta se declanșează acțiunile de sabotaj. La Reșița, în Valea Jiului, la „Lemaître" (București) și în alte locuri sînt distruse produsele destinate frontului, se încetinește ritmul de muncă. La arsenalul armatei din Tîrgoviște sînt aruncate în aer munițiile depozitate. Nume ca cele ale lui Filimon Sîrbu, Pompiliu Ștefu, Petre Gheorghe și ale altor luptători căzuți la datorie în această luptă rămîn săpate pentru totdeauna în inima poporului ca pildă și imbold pentru spiritul de sacrificiu și devotamentul nețărmurit față de patrie al clasei noastre muncitoare.

Amploarea și violența ripostei poporului față de războiul antisovietic devine tot mai evidentă. Un diplomat scandinav aflat în Romînia notează în anul 1943 : „*În cazul cînd trupele rusești ar ajunge la granițele romînești, populația periferică din Capitală, țăranii din jurul orașului, elementele comuniste, în general toți acei oameni care sînt nemulțumiți de felul lor de viață, pe care vor s-o schimbe cu orice preț, se vor răzvrăti, provocînd acte de sabotaj, ajutînd astfel pe ruși.*" Este tocmai anul în care eforturile P.C.R. în vederea alcătuirii unei coaliții antifasciste au fost încununate de succes. La Frontul patriotic antihitlerist aderă în afară de P.C.R., Frontul Plugarilor, Uniunea Patrioților, Madosz-ul, unele organizații locale ale P.S.D. și unele grupări politice burgheze care și-au dat seama de iminenta înfrîngere a hitleriștilor. Un an mai tîrziu, la 4 aprilie 1944, după ce sub conducerea tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej comuniștii din închisori împreună cu cei din afară au reușit să înlăture grupul trădător Foriș-Kofler din conducerea partidului, a fost elaborat planul răsturnării dictaturii fasciste antonesciene și întoarcerea armelor împotriva cotropitorilor hitleriști. În acest scop a fost prevăzută mobilizarea tuturor forțelor patriotice antifasciste populare precum și atragerea soldaților, ofițerilor și generalilor patrioți într-un front unic național capabil să înfăptuiască salvarea Romîniei de catastrofa națională și distrugere. Partidul a început organizarea formațiilor de luptă patriotice înarmate, a gărzilor muncitorești din care făceau parte comuniști și muncitori înaintați. „*În interval de numai 2 luni* — se arată într-unul din documentele ilegale ale partidului — *formațiile de Luptă Patriotice au reușit să organizeze un comandament capabil să exercite funcțiunile ce-i revin unui asemenea organ, să stabilească puncte de sprijin în țară, să creeze organe regionale în Oltenia, Dobrogea, Moldova, Banat și Țara Bîrsei, să asigure o bază de aprovizionare cu armament și muniții...*" În perioada iunie-august 1944 numărul echipelor de șoc a înregistrat o creștere de zece ori, fără a mai socoti grupele de patrioți cu misiuni locale care erau pregătite pe lîngă întreprinderi, la depourile C.F.R. și în instituțiile de stat pentru a preveni ocuparea sau dinamitarea lor de către hitleriști. Paralel, a crescut combativitatea detașamentelor de partizani organizate de către Partid în Munții Carasului, Bucegi, Vrancei, în Oltenia, în Delta Dunării, în regiunea Maramureșului și a Sucevei.

Un rol hotărîtor în pregătirea actului de la 23 August l-a avut desăvîrșirea unității de acțiune a clasei muncitoare. Datorită strădaniilor neobosite ale P.C.R. împreună cu aripa stîngă a P.S.D., împotriva social-democraților de dreapta, s-a realizat la 1 mai 1944 Frontul Unic Muncitoresc. Clasa muncitoare avea astfel posibilitatea unei vaste acțiuni comune orientată către doborîrea imediată a dictaturii antonesciene. Influența politicii Partidului Comunist Romîn asupra maselor și justețea liniei sale tactice și strategice s-a dovedit în aceste condiții a fi cheia succesului coaliției antifasciste naționale. Este ceea ce constatau și organele siguranței în informările lor secrete :

„Există convingerea că în acest moment cînd ofensiva sovietică pe frontul Moldovei este aproape de realizare, Partidul Comunist Romîn ar fi pus la punct toate detaliile unei intense mișcări care urmează să fie desfășurată simultan cu ofensiva militară... Organele mișcării comuniste au luat măsuri ca succesul acestei dezlănțuiri să fie asigurat printr-o largă participare a maselor populare, ale cărei tendințe antigermane și antiguvernamentale vor fi dirijate în sensul arătat".

Surprinse de evoluția precipitată a evenimentelor, partidele istorice au pus la cale subminarea din interior a coaliției antifasciste ; forțate de împrejurări au acceptat totuși colaborarea cu Partidul Comunist. Dar, politica partidului a zădărnicit planurile reacțiunii internaționale care miza, în ipoteza destrămării rapide a frontului hitlerist sub loviturile nimicitoare ale Armatei Sovietice, pe monopolizarea puterii de stat de către partidele istorice protejate de rege.

Urmîndu-și neabătut planul, Partidul a trecut la îndeplinirea actului măreț al eliberării. In noaptea de 20 spre 21 august a început ofensiva hotărîtoare a trupelor sovietice pe frontul Iași-Chișinău. Condițiile pentru declanșarea insurecției armate prevăzută de partid în a doua jumătate a lunii august erau create. Intreaga operă de coordonare a acțiunilor formațiilor patriotice, unităților militare și gărzilor muncitorești, însărcinate să apere fabricile și uzinele, a revenit comuniștilor. După cum reiese din declarația lui Iuliu Maniu la procesul Antonescu, conducătorii partidelor istorice n-au avut nici o contribuție la înfăptuirea insurecției.

Cu arestarea căpeteniilor fasciste în frunte cu Antonescu, răsturnarea rușinosului regim dictatorial a fost îndeplinită. Nu fusese însă înlăturat pericolul transformării țării într-un teatru de operațiuni militare, ceea ce i-ar fi pricinuit mari pagube. Armata germană cu un efectiv de peste 612.000 oameni pe teritoriul Romîniei, dintre care 185.000 se aflau în spatele frontului, constituia în acele zile o periculoasă amenințare. Înspăimîntat de valul luptei revoluționare care asigurase primele succese ale insurecției, regele a pus la cale împreună cu generalii hitleriști Hansen și Gerstenberg — împotriva prevederilor planului insurecțional de operații — „retragerea nestingherită" a hitleriștilor. Creîndu-le astfel ocupanților posibilitatea de a-și salva efectivele militare și a le organiza pe noi poziții, capul reacțiunii interne a agravat situația. Partidul a chemat atunci poporul și armata la lichidarea imediată a hitleriștilor, la apărarea Capitalei, la menținerea ei în mîinile formațiilor patriotice pînă la sosirea armatelor sovietice. Mii de muncitori s-au înrolat, la chemarea Partidului, în formațiile patriotice, deschizînd, în colaborare cu unitățile armatei romîne, lupta pentru zdrobirea hitleriștilor.

Atacul dezlănțuit de către comandamentul hitlerist a fost respins, iar Capitala eliberată complet de hitleriști. Au fost capturați peste cinci mii de prizonieri germani. Trei zile mai tîrziu avangarda trupelor sovietice a sosit în București iar la 30 august populația Capitalei a făcut o primire triumfală marilor unități sovietice care au intrat în oraș, înlăturînd definitiv orice amenințare.

Totodată, Partidul a organizat și condus desfășurarea insurecției în cele mai importante regiuni ale țării. În regiunea și orașul Ploiești, trupele corpului 5 teritorial și muncitorii petroliști din Valea Prahovei au barat pătrunderea trupelor hitleriste spre București și au apărat rafinăriile și instalațiile petrolifere de distrugere. La fostele rafinării „Vega", „Romîno-Americană", „Astra" și „Steaua Romînă" muncitorii au silit pe hitleriști să părăsească incinta întreprinderilor, paralizînd planurile lor de devastare și dinamitare a instalațiilor. În luptele purtate în Dobrogea, Banat, pe Valea Mureșului și în alte regiuni, trupele romîne, cu sprijinul formațiilor de luptă patriotice au capturat între 25—31 august aproape 40.000 prizonieri.

Caracterul popular pe care partidul l-a imprimat insurecției armate de la 23 August 1944 a fost una din condițiile esențiale ale victoriei dobîndite asupra fascismului. Datorită acestui fapt a fost grăbită eliberarea țărilor vecine, a fost scurtat războiul și a fost ușurată victoria deplină împotriva agresorilor. Luptînd cot la cot cu armata sovietică, 15 divizii romînești, susținute de corpul aviației, au continuat în decurs de 260 de zile operațiile militare pentru eliberarea Ungariei și Cehoslovaciei. Ostașii noștri au făcut dovada unui înalt eroism înfruntînd, alături de ostașii sovietici, împotrivirea furibundă a hitleriștilor, pătrunzînd în dispozitivul inamic de la Mureș pînă în Boemia pe o adîncime de peste 1000 km., străbătînd în plină iarnă 12 masivi muntoși, forțînd 12 cursuri importante de apă printre care Mureșul, Tisa, Morava. Ca rezultat al luptelor ce s-au dat, trupele romîne au eliberat 3831 localități dintre care 53 orașe și 180 centre importante, capturînd 103.214 prizonieri și mult material de război. Unitățile marinei au capturat 430 vase inamice fluviale și maritime, au scufundat alte 60 nave și vase. Pierderile armatei romîne s-au ridicat la 169.822 morți, răniți și dispăruți. Vitejia și spiritul de sacrificiu al ostașilor romîni s-a bucurat de înalta prețuire a comandamentului suprem al Armatei Sovietice. În mai multe rînduri diviziile 2, 3, 9 infanterie, divizia 1 cavalerie, diviziile 2 și 3 munte au fost citate pe ordine de zi. Divizia „Tudor Vladimirescu", alcătuită pe teritoriul U.R.S.S. la cererea foștilor prizonieri, a primit denumirea de „Debrețin" în amintirea glorioaselor lupte date pentru eliberarea acestui oraș, precum și ordinul sovietic „Drapelul roșu". Un mare număr de soldați romîni și ofițeri au fost distinși cu ordine și decorații, romînești și sovietice. La îndemnul P.C.R., sub lozinca „Totul pentru front, totul pentru victorie !", masele largi ale oamenilor muncii au participat la efortul de război al țării. Tineri muncitori, țărani, intelectuali patrioți au plecat voluntari pe frontul antifascist. Va trăi veșnic în conștiința poporului numele unor eroi ca Eftimie Croitoru, Constantin Godeanu care s-au jertfit pentru cauza poporului eliberat.

Au trecut 15 ani de la măreaţa zi a lui 23 August 1944. Sînt încă vii în memoria noastră marile bătălii de clasă care au urmat actului eliberării. Conduşi cu fermitate şi clarviziune de către partid pe drumul deschis de 23 August, oamenii muncii au luptat din primele zile ale eliberării împotriva sabotajului claselor exploatatoare, pentru răsturnarea guvernelor cu majoritate reacţionară, Sănătescu şi Rădescu. *Trezind conştiinţa revoluţionară a poporului, insurecţia armată a marcat începutul unor cuceriri revoluţionare care, după instaurarea la 6 martie 1945 a primului guvern democratic în care clasa muncitoare avea rolul conducător, avea să ducă în scurt timp la biruinţa definitivă a puterii democrat-populare prin abolirea monarhiei şi naţionalizarea principalelor mijloace de producţie.* Toate aceste înfăptuiri care au îndreptat ţara noastră pe drumul construcţiei socialiste, al eliberării de orice exploatare, al independenţei şi suveranităţii naţionale, nu sînt nicidecum, aşa cum încearcă să susţină propaganda imperialistă, rezultatul unui pretins „export de revoluţie" ci rodul luptei revoluţionare a maselor de milioane ale poporului în frunte cu clasa muncitoare şi partidul ei marxist-leninist.

Este uşor de înţeles astăzi, privind în perspectiva anilor ce au trecut, cum de a putut ţara noastră, economia şi cultura ei, să realizeze într-un interval istoric extrem de scurt saltul uriaş care o aşază printre ţările înaintate ale lumii, superioară multora din punct de vedere al orînduirii sociale. Creşterea puterii economice a ţării este ilustrată de faptul că, beneficiind de ajutorul frăţesc al U.R.S.S. şi celorlalte ţări socialiste, au fost create ramuri industriale inexistente în trecut : construcţia de maşini, utilaj petrolifer, tractoare, electrotehnică, de medicamente etc. ; că majoritatea maşinilor şi utilajelor necesare înzestrării întreprinderilor precum şi toate tipurile de maşini necesare agriculturii se produc în ţară ; că exportăm astăzi numeroase maşini şi agregate în diferite ţări ale lumii ; că ţara noastră se numără printre primele zece ţări din lume care au reactor atomic. La sfîrşitul acestui an, volumul producţiei industriale va depăşi de patru ori şi jumătate nivelul anului 1938, iar cel al mijloacelor de producţie de cinci ori şi jumătate. În acelaşi timp, dezvoltarea agriculturii pe drumul transformării socialiste cuprinde peste 67% din suprafaţa agricolă a ţării, asigurînd producţii record de cereale la hectar, datorită folosirii mijloacelor mecanizate şi metodelor avansate de muncă a pămîntului. Producţia agriculturii întrece astăzi cu mult cele mai mari producţii realizate în anii regimului burghezo-moşieresc. Şirul realizărilor în domeniul punerii în valoare a tuturor bogăţiilor ţării, al ritmului de producţie precum şi al renaşterii unor regiuni lipsite altă dată de viaţa economică, aşa numitele „locuri unde nu se întîmpla nimic", după cum scria Mihail Sadoveanu, ar putea ocupa multe pagini. Ele sînt o oglindă minunată a drumului parcurs, sub conducerea Partidului Muncitoresc Romîn, un argument hotărîtor că poporul nostru nu va permite niciodată ca roata istoriei să meargă înapoi, spre vremurile de odinioară, apuse pentru totdeauna.

Scopul suprem al întregii activităţi a poporului în regimul nostru este bunăstarea oamenilor muncii. Grija pentru ridicarea neîncetată a nivelului de trai se exprimă concis în bugetul ţării, care indică o creştere, în ultimii zece ani de peste trei ori a venitului naţional pe cap de locuitor. *„Atenţia partidului şi guvernului* — după cum arată tovarăşul Gh. Gheorghiu-Dej în raportul prezentat la şedinţa plenară a C.C. al P.M.R. din 13—14 iulie 1959 — *se îndreaptă permanent spre ridicarea treptată a salariului real al oamenilor muncii din economie şi din viaţa social-culturală a ţării, ca o sarcină de căpetenie a întregii noastre activităţi economice*". Din cifrele citate în raport rezultă că în anul 1958, faţă de 1955, veniturile băneşti al salariaţilor, provenite din salarii, alocaţii de stat pentru copii şi din pensii, au sporit cu circa 8,4 miliarde lei. O dată cu intrarea în vigoare a măsurilor de creştere a salariilor, de scutire şi reducere a impozitelor pe salarii, de majorare a pensiilor precum şi de reducere a preţurilor de vînzare la peste 2600 sortimente de produse industriale şi alimentare prevăzute de Hotărîrea Plenarei C.C. al P.M.R. din 13—14 august a.c. salariul real al muncitorilor, tehnicienilor şi funcţionarilor va fi, pe întreg anul 1959, cu peste 30 la sută mai mare faţă de 1955.

Astfel, prin eforturile întregului popor muncitor, sarcina trasată de Congresul al II-lea al Partidului cu privire la creşterea salariului real se realizează şi se depăşeşte mai devreme cu un an de zile.

Dar, la noi ca şi în celelalte ţări socialiste, nivelul de trai al oamenilor muncii este rezultatul creşterii neîncetate nu numai a salariului real. Statul democrat-popular cheltuieşte anual sume importante din buget pentru satisfacerea nevoilor social-culturale, pentru trimiteri la odihnă, pentru ocrotirea şi îngrijirea sănătăţii, pentru învăţămînt, ajutoare pentru copii şi altele. Numai între anii 1955—1958 aceste cheltuieli au crescut de la 6,8 la 11,3 miliarde lei, din care pentru învăţămînt şi cultură peste 3,7 milioane lei, iar pentru ocrotirea sănătăţii şi prevederi sociale peste 3,4 miliarde lei. În fapt, statul nostru democrat-popular adaugă salariului real al fiecărei familii de muncitor peste 3000 lei anual, în medie, sub forma cheltuielilor social-culturale.

O înflorire fără precedent a cunoscut ştiinţa şi cultura romînească în anii de după eliberare. Revoluţia culturală iniţiată şi condusă de către Partid a lichidat moştenirea funestă care se cifra în anul 1945 la peste 4 milioane de analfabeţi şi a deschis larg porţile şcolilor de toate gradele fiilor de muncitori, ţărani muncitori şi intelectuali legaţi de popor.

O mare extindere a luat-o activitatea culturală sătească, acolo unde odinioară se înregistra cel mai mare număr de analfabeţi. Faţă de anul 1938 cînd existau în sate numai 300 de cămine culturale în ţara noastră, astăzi se desfăşoară o bogată activitate ştiinţifică, culturală şi artistică în cele 12.078 cămine culturale şi case de citit, pre-

cum și în cele 2109 colțuri roșii din gospodăriile agricole colective.

În satele noastre există astăzi 5.500 colective dramatice, 250 teatre de păpuși, peste 3500 cititori și recitatori artistici, coruri, echipe de dansuri, brigăzi de agitație, orchestre etc. Mii de cinematografe, difuzoare, aparate de radio și de televiziune aduc lumina culturii în mediul sătesc.

Cel mai de seamă rezultat al revoluției culturale este faptul că știința și cultura au devenit un bun al maselor.

Pe tărîmul artei și literaturii, revoluția culturală, orientîndu-i pe creatori spre o cît mai strînsă legătură cu poporul, a dat o lovitură zdrobitoare „criziștilor" care, în primii ani după eliberare, trîmbițau decăderea iminentă a culturii romînești. Înconjurîndu-i cu dragoste și prețuire pe artiștii hotărîți să urce împreună cu întregul popor noua treaptă a istoriei sale, partidul și statul democrat popular au creat condiții dintre cele mai bune unei fructuoase dezvoltări a tuturor talentelor, vîrstnice și tinere, într-un front unit, devotat cauzei socialismului. De o mare importanță pentru înflorirea rapidă a literaturii și artei romînești a fost înarmarea oamenilor artei cu ideologia marxist-leninistă, cu metoda de creație a realismului socialist.

Roadele acestei politici înțelepte nu au întîrziat să se arate. Nenumărate opere consacrate în anii de după Eliberare intră de drept în fondul de aur al artei noastre noi. Printre ele se află și lucrări ale compozitorilor inspirate de actualitatea construcției socialiste, de trecutul luptelor eroice ale poporului împotriva exploatării și asupririi naționale, de lupta pentru pace, de prietenia cu Uniunea Sovietică și celelalte țări ale marelui lagăr socialist. Titluri și distincții au consfințit de asemenea participarea activă a oamenilor de artă la procesul de afirmare și consolidare a culturii noastre noi.

La a 15-a aniversare a Eliberării Romîniei, prestigiul internațional al țării noastre este mai puternic ca oricînd. Consecventă principiilor leniniste de pace și colaborare, politica externă a R.P.R. contribuie la întărirea comunității frățești a țărilor socialiste, la lărgirea colaborării internaționale, la menținerea coexistenței pașnice cu toate statele, indiferent de orînduirea lor socială.

Mîndri că fac parte din familia puternicului lagăr al socialismului, păcii și democrației, oamenii muncii din R.P.R. își sporesc necontenit eforturile pentru a ridica cît mai repede și mai măreț edificiul Romîniei socialiste de mîine. „În fața poporului nostru — a arătat tov. Gh. Gheorghiu-Dej, în Raportul prezentat la Plenara C.C. al P.M.R. din 13—14 iulie a.c. — se deschide perspectiva luminoasă a terminării în linii generale a construcției socialiste și a trecerii la desăvîrșirea construirii socialismului. Acest țel măreț însuflețește pe oamenii muncii din patria noastră spre noi victorii în munca lor creatoare".

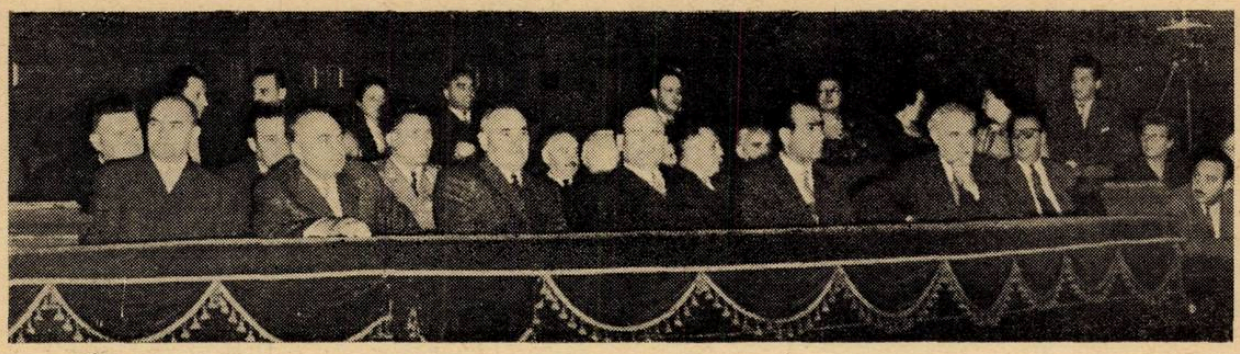
„Trebuie să subliniem, tovarăși — a spus tovarășul Gh. Gheorghiu-Dej în cuprinsul raportului susmenționat — *rolul deosebit de însemnat pe care îl are, pentru dezvoltarea construcției noastre economice, colaborarea și întrajutorarea frățească cu celelalte țări din lagărul socialist și îndeosebi, sprijinul economic, tehnic, științific al Uniunii Sovietice, prima țară care a trecut la construirea comunismului".*

Viața dă cea mai bună confirmare justeței drumului parcurs și perspectivei sore îndeplinirea căreia ne îndreptăm toate eforturile. Astăzi, în întreaga lume, Romînia este cunoscută și apreciată prin produsele de export ale industriei sale moderne. Mesagerii științei, artei, sportului romînesc aduc faimă țării lor în congrese, concursuri, turnee și întreceri internaționale. Succesele istorice pe care poporul nostru le dobîndește neîncetat, sub conducerea Partidului Muncitoresc Romîn nu sînt însă pe placul dușmanilor vieții noi, rămășițelor claselor exploatatoare, acelor fantome sinistre ale trecutului. Tocmai de aceea, după cum arată tovarășul Gh. Gheorghiu-Dej *„Nu trebuie să uităm că mai există în țara noastră epave jalnice ale vechilor clase exploatatoare, rămășițe ale fostelor grupări reacționare și fasciste, care se leagănă și acum cu speranța că mersul istoriei ar putea fi întors și că Romînia ar putea să fie readusă în starea de robie și înapoiere pe care a cunoscut-o în vremea regimului burghezo-moșieresc. Să fie siguri toți acești strigoi jalnici ai trecutului că visurile lor vor rămîne și pe viitor deșarte și că mîna poporului muncitor și a statului său democrat-popular nu va șovăi nici pe viitor, lovind fără cruțare în toți cei care atentează împotriva cuceririlor revoluționare ale poporului".*

Hotărîrea Plenarei C.C. al P.M.R. din 13—14 iulie a.c. și Raportul prezentat de tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej cu privire la realizarea sarcinilor trasate de Congresul al II-lea al P.M.R. în domeniul dezvoltării economiei naționale și creșterii bunăstării oamenilor muncii, au fost primite cu entuziasm de întregul nostru popor. Ele creează condițiile unui și mai puternic avînt al dezvoltării economiei noastre naționale, contribuie la întărirea unității moral-politice a poporului în jurul Partidului și Guvernului, dau un imbold activității creatoare a oamenilor muncii.

În pragul celui de-al 16-lea an de cînd poporul romîn a pornit către înfăptuirea măreței sale misiuni istorice — înlăturarea definitivă a exploatării și construirea socialismului — oamenii muncii, strînși uniți în jurul Partidului Muncitoresc Romîn, pășesc cu fermitate și încredere în ziua de mîine a patriei, spre noi și însemnate succese în muncă, chezășie a bunăstării materiale și înfloririi noastre culturale, contribuție de seamă la victoria deplină a cauzei socialismului și păcii în întreaga lume.

MUZICA



Membri ai C.C. al P.M.R. şi ai Guvernului R.P.R. la deschiderea Festivalului „George Enescu" (sept. 1958)

Muzica noastră nouă – factor de însufleţire a poporului pe drumul construirii socialismului

Actul Eliberării de la 23 August 1944, care marchează o dată hotărîtoare în istoria poporului nostru, prin perspectivele măreţe ce le-a deschis, prin transformările substanţiale intervenite de atunci în viaţa patriei, — înseamnă un moment crucial şi în dezvoltarea culturii noastre muzicale. El constituie începutul celei mai bogate şi mai fecunde perioade din întreaga ei istorie. Bilanţul realizărilor din cei cincisprezece ani care au trecut de la eliberare şi pînă astăzi, ne oferă o perspectivă clară a drumului străbătut în acest timp şi ne îngăduie, totodată, să sezisăm caracterul culturii noastre muzicale noi şi să-i precizăm direcţia dezvoltării. Acest progres este evident în toate domeniile culturii muzicale, domenii interdependente şi sprijinindu-se unul pe altul, de la creaţia muzicală, ca manifestarea cea mai înaltă a acestei culturi, la interpretare, sub diferitele ei forme de organizare — orchestre simfonice, ansambluri de cîntece şi dansuri, teatre muzicale, orchestre populare, formaţii de muzică de cameră, mişcarea muzicală de amatori etc. — la învăţămîntul muzical, editura muzicală, industria de instrumente şi discuri, radio-ul, muzicologia etc.

În procesul revoluţionar al trecerii spre socialism, în strînsă legătură cu prefacerile adînci din baza economică, revoluţia culturală a dus la transformări esenţiale în domeniul culturii şi ideologiei. Ca şi bunurile materiale, nici valorile spirituale n-au mai rămas un apanaj al unei restrînse pături privilegiate, ci au devenit bunuri ale întregului popor. Pusă în slujba poporului, muzicii i s-a restituit în întregime rolul social. Oamenii muncii sînt destinatarii operei muzicale ; ei îşi însuşesc valorile de preţ ale culturii muzicale naţionale şi universale, astfel, principala caracteristică a vieţii muzicale din ţara noastră constă în faptul că muzica devine din ce în ce mai mult un fenomen de masă. Atît numărul şi varietatea manifestărilor muzicale, cît şi trăsăturile cele mai proeminente ale creaţiei, arată că viaţa muzicală se desfăşoară pe planuri tot mai largi, cuprinzînd un cerc tot mai mare de ascultători şi răspunzînd cerinţelor lor artistice, în continuă creştere.

Tabloul vieţii muzicale din aceşti cincisprezece ani ne înfăţişează o puternică desfăşurare de forţe artistice, spre deosebire de perioada dintre cele două războaie mondiale, cînd viaţa muzicală era limitată la manifestările din capitală şi din încă două, trei oraşe din provincie. Astfel, pe lîngă Filarmonica de Stat şi orchestrele simfonice din capitală, în numeroase oraşe din ţară au fost înfiinţate filarmonici de stat, care se bucură şi de colaborarea dirijorilor şi soliştilor din capitală şi alte oraşe. Activitatea acestor orchestre nu se mărgineşte la concertele locale, ci se extinde şi la oraşele şi satele din regiunea respectivă, unde duc o susţinută acţiune de educare muzicală. Spre deosebire de ceea ce era în trecut, a crescut de asemenea numărul marilor ansambluri corale profesionale, atît în Bucureşti, cît şi în alte oraşe din ţară, unde activitatea lor reprezintă o contribuţie importantă la educarea muzicală a maselor. Progrese asemănătoare au fost realizate şi în domeniul teatrului muzical : de la cele două teatre de operă — la Bucureşti şi Cluj — existente înainte de 23 August, astăzi funcţionează numai la Bucureşti două teatre muzicale, iar alte şapte în diferite oraşe din provincie. Tot pe planul muzicii profesionale — şi ca o formă nouă de manifestare muzicală — trebuie amintite şi orchestrele de stat de instrumente populare din Bucureşti şi din numeroase oraşe din ţară.

Pătrunderea artei muzicale în masele largi populare apare cu atît mai evidentă în marea amploare, pe care a luat-o, în aceşti ani, mişcarea muzicală de amatori. Ea este cu deosebire

semnificativă pentru dezvoltarea vieții muzicale. Interesul pentru muzică al maselor este ilustrat prin cele peste zece mii de coruri sindicale, muncitorești și țărănești, existînd actualmente în orașele și satele noastre, prin sutele de orchestre de instrumente populare, prin sutele de soliști vocali sau instrumentiști, care s-au afirmat la diferitele concursuri pe țară ale muzicienilor amatori. În același sens, mai trebuie menționate și orchestrele simfonice de amatori din capitală și din cîteva centre muncitorești, care aduc de asemenea o contribuție activă la desfășurarea vieții muzicale.

În strînsă legătură cu dezvoltarea vieții muzicale, învățămîntul muzical este astfel organizat încît să răspundă nevoilor crescînde de cadre calificate pentru toate sectoarele și pe toate treptele vieții muzicale.

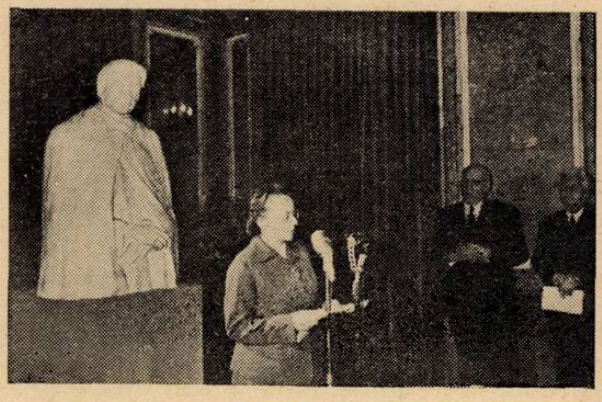
Învățămîntul muzical dispune de o largă rețea de institute, cuprinzînd, pe lîngă conservatoare, și școlile muzicale elementare și medii, în capitală și în alte orașe din țară. Pe alt plan, școlile populare de artă, al căror profil este legat de necesitățile din ce în ce mai mari ale echipelor de amatori, ale corurilor sindicale etc. au de asemenea un rol important în educarea muzicală a maselor. Progresele învățămîntului nostru muzical au fost ilustrate prin succesele elevilor din școlile medii la concursurile pentru festivalurile mondiale ale tineretului și, îndeosebi, prin victoriile repurtate de atîția tineri artiști romîni la concursurile muzicale internaționale.

Alături de aceste aspecte, legate de nevoile artistice ale maselor și de creșterea puternică a numărului de ascultători, dezvoltarea editurii muzicale, a industriei de discuri și instrumente muzicale, lărgirea acțiunii de difuzare a radioului, prin crearea unei vaste rețele de radioficare, dezvoltarea publicisticii muzicale, înființarea industriei cinematografice etc. prezintă alte laturi de activitate muzicală, care se rînduiesc printre înfăptuirile importante, din acești cincisprezece ani, în domeniul muzicii.

În noile condiții create de Partid și Guvern artei muzicale, sporirea masivă a bazelor ei materiale, prin creșterea puternică a numărului de ascultători și prin bogata activitate a numeroaselor formații muzicale, a influențat favorabil creația, care, la rîndul ei, a contribuit la dezvoltarea vieții muzicale. Pentru compozitori, care, alături de popor, participă, în cadrul revoluției culturale, la construirea socialismului, necesitățile de repertoriu, mereu sporite, au constituit un puternic stimulent.

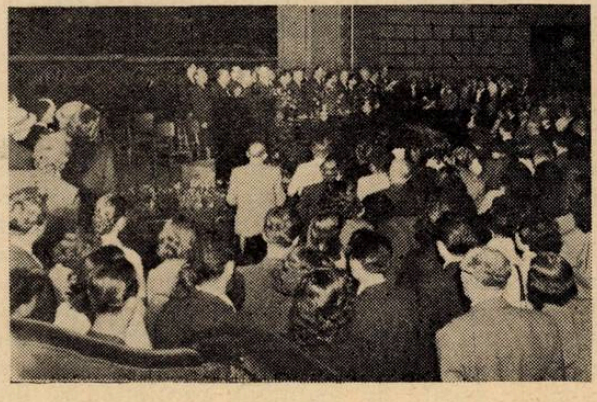
Într-adevăr creația muzicală actuală cunoaște o dezvoltare de o bogăție și o varietate neîntîlnite încă în întreaga istorie a muzicii noastre. Niciodată în trecut nu s-a scris un număr atît de mare de lucrări simfonice, vocal-simfonice, de muzică de cameră, corale, cîntece de masă etc. Producția compozitorilor, în acești cincisprezece ani, depășește, ca număr, tot ce s-a scris în tot trecutul muzicii noastre. Subliniind acestea nu avem în vedere numai dezvoltarea cantitativă, ci ridicarea nivelului artistic general și, mai ales, apariția unor noi trăsături caracteristice pentru configurația creației muzicale contemporane din țara noastră. Și acestea n-au fost determinate numai de condițiile favorabile ale practicii muzicale și de cerințele publicului nou de oameni ai muncii, ci, de însăși noile aspecte ale vieții din zilele noastre, în împrejurările istorice ale eliberării poporului și ale descătușării forțelor sale creatoare.

Eliberarea țării de sub fascism, de sub tirania claselor explotatoare, procesul revoluționar al



Tovarășa Constanța Crăciun, adjunct al ministrului Învățămîntului și Culturii, vorbind la deschiderea Expoziției „George Enescu"

Compozitorul Ion Dumitrescu, vorbind la Săptămîna Muzicii (1957)



Un an de la moartea lui George Enescu. Vorbește compozitorul Mihail Jora

trecerii de la capitalism la socialism, viața care pulsează puternic pe întreg teritoriul republicii, avîntul patriotic al oamenilor muncii în construcția socialistă, apariția omului nou, călit în efortul eroic al clădirii viitorului și, în fruntea acestei acțiuni multilaterale, lupta partidului pentru înfăptuirea năzuințelor de veacuri ale poporului nostru — constituie trăsăturile predominante ale contemporaneității noastre. Toate aceste aspecte viguroase ale realității, cu dinamica lor revoluționară, potențată prin participarea activă a maselor largi populare, au deschis creatorilor noi orizonturi, le-au oferit bogate și rodnice surse de inspirație. Ele au contribuit la schimbarea fundamentală a sferei tematice, a preocupărilor artistice, deschizînd creației perspectivele luminoase, de largă semnificație umană, ale vieții socialiste.

Astfel, tematica nouă a vieții socialiste, iar, de altă parte, publicul nou de oameni ai muncii căruia îi este destinată arta, sînt coordonatele care definesc drumul de dezvoltare a creației muzicale românești. Istoria noii noastre culturi muzicale, legată de însăși istoria politică din acești ultimi cincisprezece ani, conține o ilustrare a strădaniilor continue pentru organizarea și lărgirea bazelor vieții muzicale, a participării active a muzicienilor noștri înaintați, care, continuînd pe un plan superior și în condiții mult mai favorabile tradițiile democratice ale predecesorilor, au adus o contribuție însemnată la lupta poporului, la îmbogățirea patrimoniului culturii sale muzicale.

Dar, de-a lungul acestor cincisprezece ani, drumul de dezvoltare a muzicii noastre n-a fost lipsit de obstacole și a necesitat mari și susținute eforturi pentru a se ajunge la înfăptuirile cu care ne putem mîndri astăzi. Lupta aceasta s-a dat pe două planuri. În primul rînd, pentru lărgirea bazelor vieții muzicale, pentru găsirea unor noi forme de organizare a ei, astfel încît să corespundă necesităților artistice, din ce în ce mai mari, ale maselor. Ridicarea nivelului general al culturii muzicale și răspîndirea ei în mase a fost obiectivul principal care a determinat, totodată, și direcția de dezvoltare a creației muzicale. Astfel, și creația muzicală este marcată de tendința de a cuprinde, în aspectele lui esențiale, conținutul epocii noastre, pentru a răspunde exigențelor unui public nou, care, pentru întîia oară în istoria țării noastre, pătrunde în sălile de concert și asistă la spectacole de operă. Pe această cale, cuceririle muzicii noi n-au fost obținute fără o susținută luptă ideologică împotriva concepțiilor artistice retrograde, împotriva apolitismului și a ideologiei „artei pentru artă", care tinde să despartă pe artist de popor, limitînd arta muzicală la un joc al sunetelor. De altă parte, viața însăși, forța noilor realități din țara noastră au avut o puternică influență ; ea a produs o transformare în conștiința artistului, atașat poporului său. El n-a rămas nepăsător față de înfăptuirile și victoriile populare, ci s-a alăturat sincer luptei comune, legată de realitățile revoluționare din patria noastră. Pe această cale, compozitorii au fost ajutați nu numai prin îmbunătățirea condițiilor materiale și morale de creație, prin sprijinul acordat creației originale, ci, mai ales, prin îndrumarea atentă a Partidului, în clarificarea și precizarea obiectivelor artei legate de popor, ale artei realist-socialiste.

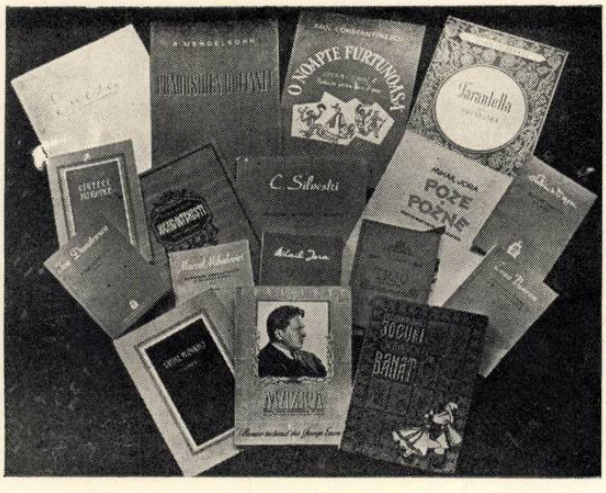
Combătînd cu intransigență cosmopolitismul și influențele ideologiei burgheze decadente, care frînează dezvoltarea muzicii naționale, legată de mase, Partidul a arătat că noua cultură democratică nu înseamnă negarea valorilor trecutului, ci, dimpotrivă, ea reprezintă continuarea și dezvoltarea creatoare a tradițiilor înaintate ale culturii noastre. În 1946, tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej scria : „Democrația și concepția care o călăuzește înseamnă tocmai salvarea de la naufragiu a celor mai autentice valori etice, culturale și politice, înseamnă revalorizarea tuturor valorilor reale ale trecutului. Concepția democratică este tocmai o punte între ceea ce istoricește a fost valabil ieri și ceea ce va fi valabil mîine. Ea asigură continuitatea reală a tradiției culturale a umanității."

În procesul revoluției socialiste, prin desființarea, ca clasă, a burgheziei industriale și financiare, prin instaurarea dictaturii proletariatului, lupta ideologică devine și mai puternică, în condițiile ascuțirii luptei de clasă. În raportul politic la Congresul P.M.R. (1948) tov. Gh. Gheorghiu-Dej spune : „Influențele străine se refugiază cu deosebită ușurință în domeniul ideologiei, în literatură, în artă, în știință. De aceea continuarea activă a luptei pe frontul ideologic împotriva influențelor imperialiste, împotriva atitudinii admirative în fața culturii în putrefacție din țările capitaliste, împotriva influențelor reformiste în teorie și politică, reprezintă o sarcină extrem de însemnată a partidului nostru." Atrăgînd atenția asupra acestei primejdii, Partidul își manifestă, totodată, prețuirea pentru oamenii de artă și cultură, devotați cauzei clasei muncitoare. În rezoluția Congresului Partidului Muncitoresc Român din februarie 1948 se spune : „Partidul Muncitoresc Român va acorda o atenție deosebită creării de condiții prielnice pentru dezvoltarea culturii puse în slujba poporului și va arăta toată solicitudinea slujitorilor științei și artei."

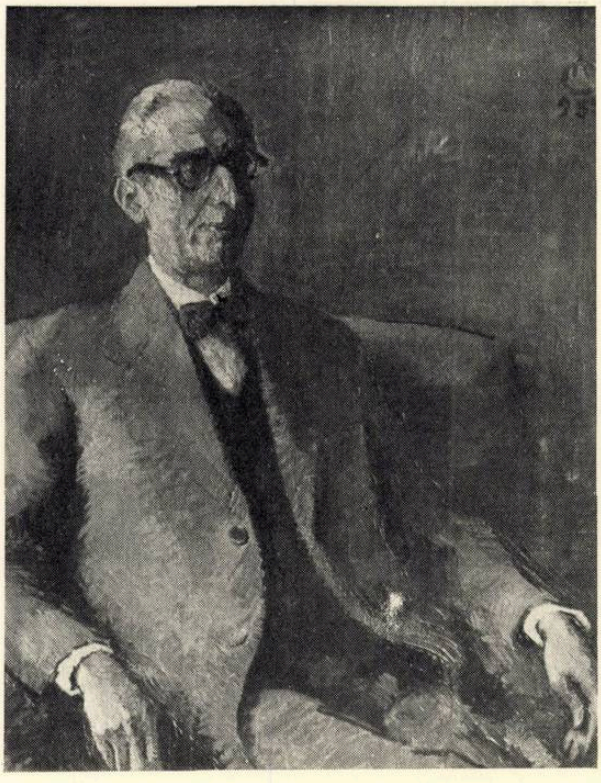
Pe calea artei noi, inspirate din viața maselor de oameni ai muncii și răspunzînd nevoilor lor culturale, cunoscuta Hotărîre din februarie 1948 a Comitetului Central al Partidului Comunist din U.R.S.S., cu privire la problemele muzicii, care a avut un mare răsunet în rîndurile muzicienilor progresiști din întreaga lume, a fost, cum era firesc, de mare ajutor și compozitorilor noștri. Dincolo de criticile privitoare la unele lucrări din muzica sovietică, hotărîrea afirma tezele fundamentale progresiste ale dezvoltării artei muzicale pe baza principiilor realismului-socialist. Scoțînd în evidență însemnătatea legăturii muzicii cu viața poporului, cu tradițiile democratice ale culturii muzicale clasice și ale creației populare naționale, și condamnînd tendințele de inovație formală, influențele esteticii burgheze decadente, hotărîrea a oferit un solid sprijin ideologic și compozitorilor noștri.

Compozitorul Ion Dumitrescu vorbind cu ocazia dezvelirii plăcii comemorative George Enescu la Viena

Maestrul G. Georgescu şi compozitorul A. Haciaturian



Florica Musicescu la 75 ani (1957)



Mihail Jora, pictură de A. Ciucurenco

R. M. Glier semnind în cartea de aur a Şcolii Medii de Muzică

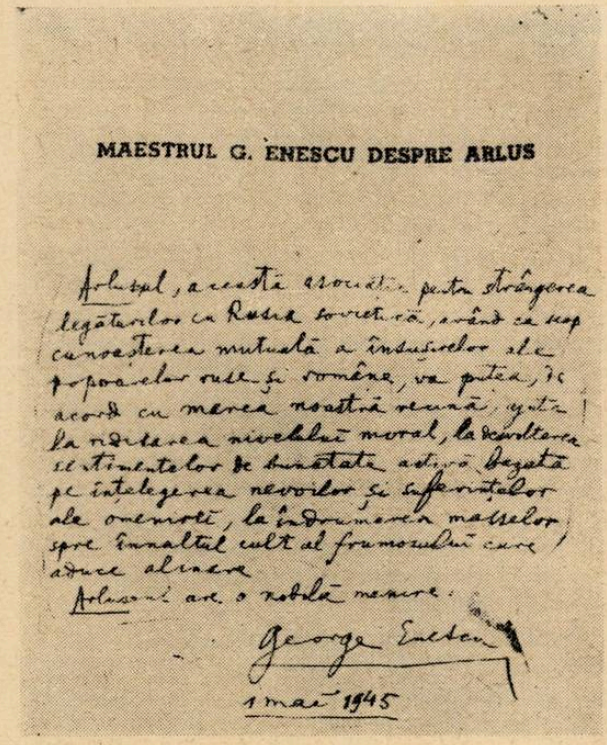
De la stinga la dreapta: Radu Aldulescu, Alf. Alessandrescu, Enrico Mainardi, David Oistrah, V. Iampolski, Carlo Zecchi, I. Prunner şi C. Silvestri

În creaţia din primii ani de după Eliberare, deşi se înregistrează unele succese, erau încă persistente influenţele gîndirii burgheze idealiste, ale esteticii formaliste occidentale. Astfel, misticismul sau viziunea pesimistă a vieţii, tendinţa de a căuta „puritatea“ folclorului în formele lui arhaice, desprinse de conţinutul actual al vieţii poporului, sau aceea de a înfăţişa viaţa ţăranilor în culori trandafirii, în aspecte idilice, — s-au manifestat în unele lucrări, după cum n-au lipsit nici manifestările formaliste ale artei burgheze decadente.

Articolul „Mai multă principialitate în problemele artei şi literaturii“, publicat în „Scînteia“, în iulie 1948, a definit clar drumul de dezvoltare a artei noi, legate de popor. Enunţînd principiul leninist al partinităţii artei, articolul arată că creaţia bazată pe metoda realist-socialistă înfăţişează realitatea de pe poziţia clasei muncitoare, militînd pentru interesele şi nobilele ei aspiraţii. Astfel, în zugrăvirea veridică a realităţii, spiritul de partid se manifestă în combaterea rămăşiţelor trecutului de întuneric şi opresiune şi în promovarea aspectelor noi ale vieţii în dezvoltare.

Grija continuă a Partidului pentru artişti s-a manifestat atît pe plan ideologic, cît şi pe plan material, căutînd să asigure, pe măsură ce întărirea economică a statului popular a îngăduit, condiţiile materiale favorabile dezvoltării creaţiei. Poziţia Partidului faţă de cultură, atitudinea sa de stimă şi preţuire faţă de artişti, slujitori devotaţi ai culturii poporului îşi găseşte expresia în Hotărîrea plenarei C.C. al P.M.R. din decembrie 1948, „asupra stimulării activităţii ştiinţifice, literare şi artistice“, prin care propune Guvernului să instituie, începînd din 1949, premiile de stat şi să înfiinţeze „Fondul literar“, „Fondul plastic“ şi „Fondul muzical“, pentru a încuraja şi a susţine, prin mijloace materiale, creaţia. Arătîndu-şi astfel grija pentru oamenii artei şi ştiinţei şi dorinţa de a-i stimula în munca lor, Partidul îi cheamă, prin aceeaşi hotărîre, „să-şi pună tot talentul şi toată puterea de muncă pentru a asigura înflorirea culturii în ţara noastră şi pentru a contribui în mod activ la construirea orînduirii socialiste“. Dezvoltarea muzicii noastre, prin crearea de noi opere valoroase care şi-au cîştigat preţuirea şi dragostea maselor, prin munca artistică a interpreţilor, care au contribuit la ridicarea nivelului vieţii muzicale, a fost subliniată, an de an, prin premiile de stat, prin înaltele titluri artistice (Artist al poporului din R.P.R., maestru emerit al artei din R.P.R., artist emerit al R.P.R.), conferite compozitorilor şi interpreţilor noştri de frunte, de la cei mai vîrstnici, pînă la cei din generaţiile mai tinere. De asemenea, „Fondul muzical“, prin comenzi şi achiziţii, prin casele de creaţie puse la dispoziţia artiştilor, a asigurat condiţiile materiale îndestulătoare, confortul şi liniştea, necesare creaţiei, — condiţii pe care artiştii nu le-au avut niciodată în trecut.

La începutul anului 1949, a avut loc la C.C. al P.M.R. o discuţie privitoare la problemele creaţiei muzicale la care au participat numeroşi


MAESTRUL G. ENESCU DESPRE ARLUS

Arlusul, această asociaţie pentru strângerea legăturilor cu Rusia sovietică, având ca scop cunoaşterea mutuală a însuşirilor ale popoarelor ruse şi române, va putea, de acord cu marea noastră recină, ajuta la ridicarea nivelului moral, la dezvoltarea sentimentelor de bunătate activă bazată pe înţelegerea nevoilor şi suferinţelor ale omenirii, la îndrumarea maselor spre înaltul cult al frumosului care aduce alinare.

Arlusul are o nobilă menire.

George Enescu

1 mai 1945

compozitori, interpreţi, critici muzicali din capitală şi provincie, precum şi scriitori şi reprezentanţi ai presei. Ca bază concretă a discuţiei au fost luate o serie de lucrări simfonice şi de muzică de cameră — majoritatea scrise în anul 1948 —, care au fost executate în cadrul a două audiţii anterioare. Concluziile acestor dezbateri au pus bazele ideologice solide ale creaţiei noastre şi, prin aceasta, au avut un rol primordial în dezvoltarea ei viitoare, în clarificarea sarcinilor principale ale compozitorilor, legate de efortul general al maselor în construirea orînduirii socialiste. Concluziile formulate în articolul „Despre unele probleme actuale ale creaţiei muzicale în R.P.R.“, publicat în „Scînteia“ din 14/15 martie 1949, au avut un puternic răsunet în rîndurile compozitorilor şi au contribuit la orientarea lor justă pe drumul artei muzicale socialiste, pentru învingerea vestigiilor gîndirii idealiste burgheze în artă. Pe noul drum de dezvoltare al creaţiei noastre muzicale, compozitorii, combătînd şi înlăturînd din creaţie influenţele muzicii apusene decadente, tendinţele formaliste, îşi vor găsi propriile surse de inspiraţie, nu în inovaţiile formale, ci în viaţa şi creaţia artistică a poporului, în cele mai valoroase tradiţii ale culturii noastre muzicale. Conturînd, astfel, sarcinile compozitorilor în făurirea noii culturii muzicale democratice, articolul arată, în concluzie, că realizarea lor cere „găsirea celor mai bune forme de organizare a muncii compozitorilor noştri pentru ridicarea nivelului teoretic marxist-leninist, pentru discutarea în spirit critic şi autocritic a noilor opere muzicale, pentru lărgirea activităţii de educare muzicală a maselor muncitoare.“

În continuarea activităţii desfăşurate în sînul „Societăţii compozitorilor romîni“, Conferinţa pe

țară a compozitorilor din R.P.R., care a avut loc la București, la 21—22 octombrie 1949, a reorganizat, pe baze largi și solide, munca artistică a compozitorilor, în condițiile noi ale construirii socialismului în țara noastră, înființînd „Uniunea Compozitorilor din R.P.R.", care a reunit, într-o organizație unică, pe compozitorii, criticii și muzicologii din R.P.R.

În cei zece ani de existență ai Uniunii, ea a desfășurat o activitate bogată, multilaterală, legată de necesitățile din toate domeniile muzicii și a dus la dezvoltarea și la ridicarea nivelului de măiestrie în creația muzicală din acești ani.

În strînsă legătură cu necesitățile creației și pentru a contribui la îndrumarea mișcării de amatori, bazate pe repertoriul creației artistice populare, a fost înființat, în mai 1949, Institutul de folclor, cu scopul de a culege și studia folclorul patriei noastre, de a forma cadre noi de folcloriști și de a stimula interesul pentru creația artistică populară.

După instaurarea statului popular, lărgirea bazelor materiale ale execuției muzicale a continuat într-un ritm mai rapid, nu numai în ceea ce privește formațiile muzicale de amatori sau ansamblurile de cîntece și dansuri, dar și pe planul orchestrelor simfonice și al teatrelor muzicale, vizînd aceleași obiective : răspîndirea muzicii în cercuri cît mai largi de auditori, promovarea intensă a creației muzicale noi.

Prin larga desfășurare de forțe artistice, prin nivelul manifestărilor, în creație sau interpretare, „Săptămîna muzicii" 1951 și 1957 au constituit un bilanț viu al înfăptuirilor din domeniul artei muzicale, înscriind un moment important în istoria culturii noastre din anii de după 23 August 1944.

Prețuirea profundă a valorilor progresiste din trecutul muzicii noastre, arătată de atîtea ori de Partid și Guvern, atît în recomandarea continuării și dezvoltării tradițiilor democratice ale culturii noastre, cît și în manifestările ce le-a inițiat pentru răspîndirea operei înaintașilor în masele populare — a fost ilustrată în 1958, prin festivitățile centenarului lui Eusebiu Mandicevschi, dar mai ales prin festivalul și concursul muzical internațional „George Enescu" din septembrie 1958.

O importantă contribuție la revoluția culturală din țara noastră și la popularizarea muzicii românești și a artiștilor români atît în țară cît și peste hotare este adusă pe calea discurilor „Electrecord". Răspîndirea la care a ajuns discul la noi și mai cu seamă realizările în domeniul producției de discuri, se înscriu pe linia succeselor dobîndite în ultimii ani.

În avîntul întregii vieți muzicale, în directă legătură cu dezvoltarea creației, și muzicologia a înregistrat progrese remarcabile, ținînd mai ales seama de limitele cu totul scăzute, pe care le avea înainte de 23 August. Dezvoltarea concordantă a practicii muzicale, cu teoria muzicală, a fost cu atît mai firească, în acești ani, cu cît procesul de transformare a vieții sociale, trecerea de la capitalism la socialism, nu este de conceput ca o desfășurare spontană, ci ca una conștientă, de *construire* a societății socialiste, de la bază pînă la suprastructură. În făurirea culturii muzicale noi, muzicologia a fost chemată să aibă o contribuție activă, să ajute la educarea muzicală a maselor, să lupte pentru asimilarea profundă și multilaterală a moștenirii clasice și a experienței culturii muzicale socialiste sovietice, pentru oglindirea veridică, istoric-concretă, a realității în transformarea ei revoluționară, de către compozitori ; pentru combaterea tuturor manifestărilor ideologiei burgheze decadente și reacționare în muzică.

Am schițat mai sus trăsături și momente esențiale ale procesului de făurire a creației și vieții muzicale noi, în patria noastră liberă. Așa cum am subliniat, în cei cincisprezece ani de la eliberare, acest impetuos proces nu a mers rectiliniu fără nici o piedică, fără nici o frînă ; este însă caracteristic dezvoltării culturii noastre muzicale mersul ei mereu înainte pe calea vieții noi socialiste, slujirea tot mai puternică de către muzica noastră a idealurilor luminoase care călăuzesc azi poporul liber.

Marile succese obținute în anii de după Eliberare ne dau, pe de o parte măsura îndatoririlor de seamă pe care muzicienii noștri le au față de iureșul în care se desfășoară construirea socialismului, în care se preface fața țării, în care se transformă oamenii, iar pe de altă parte reprezintă punctul de perspectivă către viitor, siguranța izbînzilor de mîine în domeniul culturii noastre muzicale realist-socialiste.

Muzicienii noștri își îndreaptă cu însuflețire eforturile pentru dezvoltarea creației și mișcării muzicale care să cuprindă mase tot mai largi ale poporului. Ei se străduiesc să contribuie la înflorirea tot mai puternică a genurilor muzicale care oglindesc viața și izbînzile constructorilor socialismului, la mobilizarea întregului popor în nobila activitate de făurire a unei societăți noi, la desfătarea înaltă a oamenilor muncii.

Călăuziți de lumina înțeleaptă a Partidului Muncitoresc Romîn, păsind alături de întregul popor care zidește Romînia socialistă, compozitorii, interpreții, oamenii de știință muzicală din patria noastră vor aduce în viitor cîntare mai înaltă, mai fierbinte vieții noi.

„M"

Muzica simfonică și de cameră

de VASILE TOMESCU

Cu îndreptățită mîndrie patriotică privim azi, după un deceniu și jumătate, drumul de strădanii și izbînzi al culturii noastre muzicale creată în anii de după eliberare.

Este oare, în mod obișnuit, o asemenea perioadă de timp, îndeajuns de vastă pentru a oferi posibilitatea unei priviri retrospective? Pot cuprinde, în general, cincisprezece ani din istoria unei culturi muzicale relativ tînără, suficiente date pentru conturarea unor caracteristici ale dezvoltării sale, și cu atît mai mult, pentru cristalizarea unor perspective de viitor?

Deslușim răspunsul în multiplele și profundele transformări revoluționare care s-au înfăptuit în Romînia de la 23 August 1944, de cînd sub conducerea Partidului clasei muncitoare, poporul romîn a pășit pe drumul măreț al vieții libere, creatoare, schimbînd în acești ani fața țării, făcînd-o mai frumoasă, înaripîndu-i tot mai mult cutezanțele, transfigurînd în fapte aceste cutezanțe.

În iureșul prefacerilor economico-sociale și culturale, muzica noastră a ținut pasul viu, a progresat într-un ritm corespunzător cerințelor, și-a schimbat conținutul pentru a răspunde noului conținut al vieții? A făcut ea să rodească din plin vlăstarele tradiției noastre realiste în frunte cu creația enesciană, a crescut ea mai frumoasă și mai bogată ca oricînd în trecut?

Iată întrebări la care nu numai poporul nostru iubitor al valorilor sale artistice dar din ce în ce mai mulți exponenți ai opiniei muzicale din lumea largă, prin prețuirea pe care o acordă muzicii creată în Romînia nouă, răspund afirmativ.

Se știe că de la începuturile creatoare ale lui George Enescu — care sînt și începuturile muzicii romînești moderne — pînă în spre sfîrșitul perioadei dintre cele două războaie mondiale, cînd se pun bazele unor noi genuri complexe inspirate din folclorul național, cum sînt suita și poemul simfonic, opera și baletul, cvartetul și simfonia, procesul de dezvoltare a melosului de esență populară se desfășoară îngemănat cu cel al inspirației din viața și simțirea poporului. Evoluția pe drumul realismului a muzicii noastre este hrănită și consolidată în permanență de genurile de factură mai restrînsă și astfel cu o legătură mai directă cu simțirea și aspirațiile maselor, cum sînt corul, cîntecul de masă, cîntecul cu acompaniament, romanța și, în genere, prelucrările de folclor, foarte frecvente în creația de început a acestor generații.

Astfel, pentru a înțelege înflorirea muzicii noastre de cameră și simfonice în anii de după eliberare este necesar mai întîi să examinăm dezvoltarea principalelor genuri muzicale romînești pînă în anii de început ai orînduirii sociale actuale.

Continuînd tradițiile înaintașilor genului, compozitorii care au debutat în primele decenii ale veacului au îmbrățișat cu căldură corul și cîntecul patriotic și cu conținut satiric-protestatar, sau inspirate din lirica și epica populară. Cine nu-și amintește de înduioșătorul cor bărbătesc „Mama" scris de Ion Chirescu în anii grei ai primului război mondial, care simboliza patria aflată în suferință; cine n-a auzit plina de haz „Idilă bihoreană" de Sabin Drăgoi ori ceva mai tîrziu, fermecătoarea „Țărăncuță" de Ion Vasilescu? Pentru a se apropia cît mai adînc de sufletul maselor, compozitorii îmbogățeau asemenea creații cu comorile pînă atunci inedite ale folclorului cum sînt ritmica spontană, liberă, de factură populară, intonația modală atît de specifică unor regiuni ale țării, stihul simplu și colorat.

O tendință puternic afirmată de a se face ecoul frămîntărilor sociale ale vremii o manifestă compozitorii îndeosebi în genul operei. Primele și cele mai reprezentative lucrări din perioada de început a genului autohton pe baza dezvoltării resurselor folclorice cum sînt operele „Năpasta" de Sabin Drăgoi și „Marin Pescarul" de Marțian Negrea, se inspiră direct din lupta socială a țărănimii, deși conflictul între țărănime și exploatatori este prezentat indirect, cu limite, iar cea mai valoroasă operă românească dinainte de cel de al doilea război mondial, comedia muzicală „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu, reprezintă o usturătoare critică, unită cu cea a piesei lui Caragiale, la adresa moravurilor vechii societăți. Dacă primele două aveau darul de a fi propus cele dintîi soluții în ce privește aria și recitativul romînesc, „O noapte furtunoasă" aducea în aceste probleme rezultate desăvîrșite de o forță și originalitate unice.

În aceeași vreme s-au creat primele balete romînești corespunzătoare exigențelor, în care imaginile lirice și fantastice se îmbinau organic cu cele de umor popular și satiră socială: „La piață" de Mihail Jora, „Nunta în Carpați" de Paul Constantinescu, „Priculiciul" de Zeno Vancea.

Probleme mai complexe puneau încă de pe atunci genul instrumental și simfonic. Apariția la răscrucea a două secole a lui George Enescu a însemnat deschiderea unor perspective neașteptat de largi și luminoase pentru muzica simfonică românească, datorită forței cu care a făcut el să rodească pe un teren personal și național, cuceririle înalte ale muzicii universale. Principalele direcții ale artei sale pînă în primii ani ai orînduirii noastre noi sînt dezvoltarea directă cu măiestria sa a temelor folclorice ca în Rapsodii și Poema Română, transfigurarea aleasă a inspirației folclorice ca în Suita a III-a și „Impresii din copilărie" și Sonata a III-a în caracter popular românesc pentru pian și vioară și, însfîrșit, păstrarea unei legături mai mult sau mai puțin vizibilă cu etosul național, exprimarea acestuia în primul rînd, pe planul conținutului, ca de pildă în simfonii.

Pentru compozitorii generațiilor care i-au succedat se punea problema continuării și adîncirii cuceririlor sale precum și aceea a abordării unor genuri neexplorate pînă acum în muzica noastră. Este meritul lui Alfonso Castaldi, Dimitrie Cuclin și Mihail Jora de a fi adus primele soluții temeinice în dezvoltarea simfoniei, care avea să pășească pe calea unei expresivități naționale, și al lui Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Constantin Brăiloiu, Filip Lazăr, Stan Golestan, Marțian Negrea, Paul Constantinescu, Dinu Lipatti, de a fi răsădit în cîmpul suitei și poemului simfonic primele mlădițe ale folclorului nostru, îndeosebi cel țărănesc. Acest proces de cristalizare a muzicii naționale se desfășura cu rîvnă și consecvență de-a lungul cîtorva decenii, fără idealuri estetice determinante, în orice caz fără sprijinul și încurajarea orînduirii de atunci. Societatea Compozitorilor Romîni, întemeiată în 1920, a însemnat singurul sprijin, deși limitat ca eficiență, pe drumul muzicii naționale.

Dar față de cosmopolitismul vremii, față de lipsa mijloacelor de stimulare, înmănunchere și orientare a tuturor compozitorilor pe drumul muzicii românești, în lipsa unui public încurajator, a unei opinii muzicale favorabile artei naționale, compozitori de talent ca de pildă Filip Lazăr, Stan Golestan ș.a. s-au îndepărtat de hotarele țării, continuînd să compună acolo potrivit simțirii lor sau făcînd concesii modelor vremii ; alții au rămas aci izolîndu-se, renunțînd la luptă ; însfîrșit alții se zbăteau în prada frămîntărilor artistice, privind inspirația din folclor ca pe un motiv exotic, arhaic, cu prea puțină legătură cu viața însăși a poporului. Din fericire, cei mai hotărîți muzicieni în frunte cu George Enescu, Mihail Jora, Tiberiu Brediceanu, Ion Chirescu, Marțian Negrea, Sabin Drăgoi au purtat peste vitregia vremii flacăra conștiinței artistice-patriotice.

Acesta era în linii mari tabloul creației muzicale românești în preziua revoluției culturale începută acum mai bine de un deceniu, aflată în prezent în plină desfășurare. Pe această temelie avea să se sprijine muzica pe care o vedem înflorind în zilele noastre.

Care sînt așadar, premizele noi ale dezvoltării muzicii simfonice și de cameră din vremea noastră ? Compozitorii romîni se străduiesc azi în comun nu numai în virtutea unei simple afinități de școală artistică, ci ca rezultat al aceluiași crez de slujire conștientă și pasionată a idealurilor și înfăptuirilor poporului. Aderarea cu trup și suflet a muzicienilor la țelurile înalte ale culturii noastre nu este astăzi o simplă chestiune spontană, intuitivă, ci imperativul orînduirii sociale noi, care vede în artist un luptător pentru ideile luminoase, pentru izbînda sforțărilor spre mai bine ale compatrioților săi. Transformarea creațiilor muzicale într-un mesaj al năzuințelor superioare nu mai este azi îngrădită ; un asemenea obiectiv înalt este astăzi promovat și cerut de însăși rosturile artistului în societate, este un principiu esențial al metodei realismului-socialist, care orientează creația noastră.

În afară de aceasta, din martor dacă nu ostil, cel mai adesea indiferent și foarte rar prietenos creației românești, publicul iubitor de muzică s-a transformat și se transformă continuu cuprinzînd o tot mai largă sferă de la ascultătorii de radio, pînă la abonații celor aproape 20 de orchestre filarmonice existente azi în țara noastră. Mii și mii de iubitori de muzică din fabrici și gospodării colective participă acum la viața muzicală prin ansambluri corale și orchestrale, iar compozitorii vizitează tot mai frecvent pe oamenii muncii, ceea ce reprezintă căi noi, revoluționare, de apropiere între creatori și public, determinînd ca muzica noastră nouă să vibreze din ce în ce mai mult cu sufletul poporului, cu viața lui.

Și posibilitățile de interpretare s-au schimbat de la puținele formații odinioară atît de obișnuite cu întreruperea activității lor din cauza lipsei de susținere materială, pînă la căminele culturale sătești și la soliștii de stat prezenți pe lîngă numeroase ansambluri, ori la atîtea orchestre simfonice de amatori. S-au schimbat și au apărut condiții nemaiîntîlnite de tipărire și executare a creației autohtone, de prețuire morală și materială, de popularizare peste hotare, de studiere și de transmitere din generație în generație a experienței creatoare în condiții care, pe vremuri, nu erau închipuite nici de fantezie. În trecut, compozitorii își susțineau cu greu cîte un concert cu lucrări proprii, plătind carența oficialității și neîncurajarea publicului cu modestele lor cîștiguri de dascăli. Astăzi, Uniunea Compozitorilor, instituție creată de partid, se străduește să grupeze pe tineri alături de vîrstnici, să descopere și să ușureze pentru fiecare personalitate drumul propriu în direcția comună a muzicii noi legate de popor, de aspirațiile și izbînzile sale.

Iată numai unele din împrejurările care au dus la dezvoltarea muzicii românești într-un deceniu și jumătate, cît în decenii de-a rîndul. Cunoscînd deci temeiurile orientării sale noi și trăsăturile de bază ale moștenirii din trecut, să analizăm în raport cu acesta înflorirea creației muzicale contemporane în genul muzicii de cameră și simfonică.

Se poate spune despre muzica de cameră românească că în trecut s-a dezvoltat şi a fost dorită doar în cercul restrîns al muzicienilor. Rar cînd publicul se interesa de acest domeniu, mai puţin potrivit înţelegerii ascultătorilor neiniţiaţi. Cu toate acestea, cei mai de seamă compozitori ai genului l-au îndreptat de la bun început pe făgaşul inspiraţiei din muzica populară. Printre cele mai de seamă creaţii din trecut se află suspomenitele lucrări pentru vioară şi pian de George Enescu la care adăugăm sonatele sale pentru pian şi cele pentru vioară şi pian, cvartetele. Păstrînd într-o formă mai mult sau mai puţin evidentă legătura cu etosul naţional, marele nostru muzician a realizat în fiecare din aceste lucrări un model de dezvoltare la mare înălţime a tradiţiilor clasice şi a cuceririlor moderne. Compozitorii din generaţiile următoare au adus primele contribuţii la cristalizarea unor genuri diverse ale muzicii de cameră, explorînd domenii inedite ale folclorului. Sînt de amintit din prima perioadă a muzicii noastre de cameră Miniaturile pentru pian de Sabin Drăgoi, de un farmec popular caracteristic, plinele de haz „Poze şi pozne" pentru pian şi cîntecele cu acompaniament de Mihail Jora, „Fabulele" de Paul Constantinescu, alte lucrări de Stan Golestan, Filip Lazăr, Marţian Negrea.

În anii muzicii noastre noi, înflorirea activităţii muzicale a adus condiţiile unui interes crescînd faţă de creaţia de cameră. De aceea compozitorii şi-au propus obiective mai înalte, printre care acela al unei creaţii vocale inspirată din literatura noastră cea mai valoroasă din trecut şi de azi şi crescută din modelul atît de desăvîrşit în felul lui, care este cîntecul popular. Printre cei mai reprezentativi creatori de lieduri din zilele noastre sînt : Mihail Jora, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn, Gheorghe Dumitrescu, Constantin Silvestri, Zeno Vancea, Paul Jelescu, Mansi Barberis, Ovidiu Varga, Hilda Jerea, Doru Popovici, Ştefan Mangoianu, Aurel Stroe.

Este notoriu acum că întemeietorul liedului românesc modern şi cel care l-a ridicat în zilele noastre la înălţimea creaţiei universale este Mihail Jora. Descifrînd în comoara de stihuri a lui Eminescu, Arghezi şi a altor poeţi, de azi, gînduri şi simţiri specifice poporului nostru, Mihail Jora a reuşit să le redea în muzică cu aceeaşi forţă ca şi poeţii înşişi. Renunţînd la orice vestigiu de academism, compozitorul a ştiut să găsească o expresie într-atît de originală a melodiei, să descopere din aceasta atît de caracteristice valori armonice, încît el a dat astfel o corespunzătoare definiţie liedului românesc : aceea de cîntec, cuprinzînd în sine înţelesul frumos şi adînc împrumutat din genul popular. Cele aproape 100 de cîntece scrise de Mihail Jora cuprind o lume întreagă de imagini şi reflexii apropiate şi dragi fiecăruia, de la ghiduşiile gîzei pînă la extazul poetic în faţa naturii. Mihail Jora a realizat o fuziune originală între recitativul de esenţă populară şi melodie, conferind astfel o maximă expresivitate muzicală cuvintelor.

Alţi compozitori au creat lucrări de valoare pe versuri ale poeţilor zilelor noastre (A. Toma, D. Corbea, E. Jebeleanu, R. Boureanu, V. Tulbure, M. Dragomir, C. Teodorescu, N. Cassian, M. R. Paraschivescu, M. Beniuc, N. Hikmet) în care predomină tema lirismului luminos, a bucuriei de viaţă, a extazului creator. Trebuie să arătăm că în acest domeniu, compozitorii au datorii de seamă în ce priveşte cîntarea aspiraţiilor înalte şi a izbînzilor minunate ale poporului, iar înflorirea de pînă acum a acestui gen constituie o dovadă a marilor sale posibilităţi de înnoire şi îmbogăţire.

Formele vocale pentru ansamblu de cameră sînt de asemenea cultivate într-o măsură din ce în ce mai mare de compozitorii noştri. Citäm cele patru madrigale pentru cvartet vocal de Paul Constantinescu pe versuri de Eminescu, remarcabile prin factura lor polifonică.

Arătam mai sus că muzica noastră instrumentală de cameră se sprijinea încă de acum un deceniu pe o moştenire de seamă. Dacă ne referim de pildă la cvartetul de coarde, putem menţiona lucrări de Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Theodor Rogalski, caracterizate prin orientarea din ce în ce mai puternică dinspre tradiţia clasică şi modernă, înspre inspiraţia naţională. În ce priveşte sonata şi suita instrumentală, am menţionat că cele scrise încă de la începutul veacului de George Enescu rămîneau îndreptarul cel mai de preţ în muzica românească a genului.

În anii culturii noastre noi s-a afirmat trebuinţa lărgirii tematicii muzicii de cameră, a legării ei de ideile şi aspiraţiile vieţii noi, precum şi lărgirii sferei de inspiraţie cu alte orizonturi ale creaţiei populare. Acesta este mobilul apariţiei recente a unor cvartete reprezentative pentru muzica noastră nouă, cum sînt cele de Ion Dumitrescu, Paul Constantinescu, Marţian Negrea, Zeno Vancea, Constantin Silvestri, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn, Ovidiu Varga, Nicolae Buicliu, Radu Paladi, Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Anatol Vieru. Relevînd trăsături comune cum sînt suflul optimist predominant, factura naţională a inspiraţiei, fiecare din lucrările amintite poartă amprenta vie a personalităţii autorului.

Este astfel net distinctă predilecţia pentru un conţinut epic-dramatic redat mai ales printr-un stil polifonic bogat în utilizarea resurselor modal-cromatice, în cvartete ca cele de Paul Constantinescu, Zeno Vancea, Constantin Silvestri, Tudor Ciortea în timp ce Ion Dumitrescu, Marţian Negrea, Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu au înclinaţii pentru atmosfera viguroasă, pentru lirismul luminos şi antrenant, exprimat cel mai propriu printr-o armonie echilibrată şi solidă, prin jocul ritmic pregnant, prin coloritul modal al temelor. Pe de altă parte, nu putem să nu situăm în plin centrul creaţiei noi de muzică românească, Cvartetul pentru coarde nr. 2 de George Enescu, scris în 1952 pe meleaguri străine, dar pornit dintr-un suflet vibrînd de dragoste pentru patrie şi popor. Expresie a maturizării maxime a concepţiei şi stilului marelui muzician, această lucrare continuă liniile anterioare ale creaţiei enes-

George Georgescu dirijînd Filarmonica „George Enescu" în sala „P. I. Ceaikovski" din Moscova

ciene de transfigurată evocare a sensibilității noastre muzicale, prevestind totodată aspectele caracteristice ultimei perioade.

Una dintre lucrările semnificative pentru drumul actual al muzicii noastre de cameră este Cvartetul nr. 1 de Ion Dumitrescu, scris în 1949, dedicat luptei și ideii de pace. Credincios principiului de a rămîne integral consecvent inspirației din melosul popular, compozitorul reușește să-și contureze o scriitură originală, încrustată adesea cu perle din tezaurul virtuozității lăutărești, precum și mijloace de dezvoltare armonic-instrumentală pregnante și personale.

Compozitorii au scris de asemenea lucrări de valoare și pentru alte formații de cameră. Astfel, Alfred Mendelsohn a compus Preludiu și Allegro pentru cvartet de coarde și harpă, în care exprimă un conținut plin de viață, cu o vie plasticitate oferită de ansamblu. Tot el a scris sextetul de coarde „Cîntare omului" inspirat din ciclul de poeme cu același nume de Tudor Arghezi, în care aduce, în funcție de mesajul luminos al versurilor, elemente de expresie noi pe plan melodic și armonic, chiar dacă uneori apare o diferență între căutarea și realizarea concepției compozitorului. Amintim de asemenea printre lucrările valoroase, Trio pentru flaut, oboi și clarinet, Trio pentru coarde și Cvintetul pentru suflători de Ludovic Feldman, care dovedesc o remarcabilă cunoaștere a resurselor acestor ansambluri precum și o gîndire muzicală bogată și originală ; Trio pentru vioară, clarinet și pian de Tiberiu Olah, care exprimă un lirism senin cu o notă pastorală redată concis, viguros, nestînjenit de unele influențe din Bartok și Kodaly ; Trio pentru coarde de Cornel Țăranu, lucrare de școală dar denotînd apreciabile resurse, precum și alte lucrări pentru alte formații.

În genul suitei instrumentale și sonatei, compozitorii au creat în anii culturii noi un mare număr de lucrări, a căror trăsătură predominantă este suflul de viață care le străbate, factura lor adesea programatică, legată de sensibilitatea oamenilor de azi. Amintim cele două suite pentru vioară și pian și Sonata pentru flaut și pian de Ludovic Feldman, Sonatele pentru violoncel, flaut, vioară și pian de Sigismund Toduța cu semnificații programatice, Sonate pentru vioară, violoncel și pian și sonate pentru pian de Tudor Ciortea, sonata pentru violoncel și pian de N. Buicliu, Sonata pentru pian și pentru violoncel și pian de D. Gheciu, Sonata pentru vioară, pentru violoncel și pian de Doru Popovici, Sonata pentru pian de Aurel Stroe, Sonata pentru vioară și pian de V. Timiș, suite de Paul Jelescu și D. Bughici, sonate de M. Barberis.

Dacă muzica de cameră a cunoscut în zilele noastre înflorirea pe o treaptă vizibil superioară moștenirii ultimelor decenii, genul simfonic a înregistrat nu numai o îmbogățire dar și apariția unor ramuri noi sau în orice caz nereprezentate în trecut prin creații impunătoare, cum sînt, în primul rînd, genurile cu caracter programatic, inspirate din lupta din trecut și din izbînzile de azi ale poporului.

Examinînd astfel în primul rînd concertul instrumental, trebuie să arătăm că, deși în trecut au fost scrise cîteva asemenea lucrări pentru vioară sau pentru pian cu orchestră, ele n-au ajuns să facă o permanență în repertoriul național. În ultimii ani însă, alături de un număr bogat de piese concertante pentru instrumente solo și orchestră, compozitorii noștri au abordat cu succes forma mare a genului. Desigur acest fapt este legat de condițiile noi ale vieții muzicale, printre care activitatea unui cerc de eminenți soliști și a unor valoroase ansambluri, creșterea interesului în rîndul iubitorilor muzicii pentru acest gen.

S-au remarcat concertele pentru pian de Paul Constantinescu, Pascal Bentoiu, Virgil Gheorghiu, Mansi Barberis, Al. Velehorski, Wilhelm Demian, concertele pentru vioară de Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Mircea Basarab, Matei Socor, Isidor Wexler, Dumitru Bughici, Dumitru Capoianu, W. Demian, lucrări concertante de Ludovic Feldman, Em. Elenescu, Fl. Comișel, M. Chiriac, unele din acestea fiind scrise pentru instrumente populare cu orchestră, Concertul pentru flaut și orchestră de Ludovic Feldman și Poemul pentru violoncel și orchestră de Dumitru Bughici.

Terminat în 1952, Concertul pentru pian de Paul Constantinescu, grație forței expresive și originalității stilului a trecut curînd granițele țării fiind imprimat pe discurile unei mari case din Paris. Legătura strînsă, uneori directă cu cîntecul popular se împletește cu perfecțiunea formei, cu meșteșugul armonic și orchestral, cu arta dezvoltării. Cunoscător al posibilităților expresive ale pianului, Paul Constantinescu le utilizează pentru prima dată în muzica românească a genului într-o creație de neștirbită unitate a stilului.

Concertul pentru flaut de Ludovic Feldman, prin originalitatea inspirației și măestria tratării a cunoscut de asemenea o vie apreciere, fiind interpretat și în R. Cehoslovacă.

Legată, la fel, de nevoile actuale crescînde ale vieții muzicale din țara noastră este și dezvoltarea celui mai accesibil domeniu al muzicii simfonice, dansul de caracter popular. Cultivat și în trecut de muzicieni ca Sabin Drăgoi, el este astăzi în centrul atenției mai tuturor compozitorilor, conturînd, în ciuda formei sale restrînse, personalități și tendințe distincte. Deși este vorba în genere de prelucrarea materialului muzical autentic popular, compozitori ca Paul Constantinescu în cele „5 jocuri populare pentru orchestră simfonică" scrise pentru Ansamblul Consiliului Central al Sindicatelor, Theodor Rogalski în „Trei dansuri romînești", Constantin Silvestri în „Trei piese pentru orchestră de coarde", Pascal Bentoiu în „Suita de dansuri" au găsit fiecare căi proprii pentru dezvoltarea genului. Cine nu recunoaște astăzi de la primele măsuri ale „Brîului" și „Ciobănașului" însemnele orchestrației colorate strălucitor, ale ritmicei dinamice proprii lui Paul Constantinescu, în timp ce utilizarea unui acompaniament bogat în resurse cromatice precum și a unor sonorități intens filtrate nu vorbesc astăzi de arta lui Rogalski ori a lui Silvestri ?

Ne-am referit mai sus numai la dansul simfonic propriu zis, fără o legătură strictă din punct de vedere muzical între piese, acestea putîndu-se cînta și singure. O formă simfonică imediat superioară pe scara complexității genului este suita. E vorba aci de acele grupe de piese a cărui înlănțuire observă o ordine intrinsecă după legi de construcție anumite. În trecut a fost intens cultivată, ajungînd la cea mai înaltă expresie în acea Suită I-a în do major de George Enescu, al cărui preludiu la unison reprezintă maxima potențare făcută doinei noastre. Sub diverse aspecte, suita romînească a fost apoi dezvoltată de mulți compozitori, printre cele mai semnificative aflîndu-se Divertismentul rustic de Sabin Drăgoi, Suita III-a de Ion Dumitrescu. În anii culturii noastre noi, suita a abordat teme programatice din viața actuală sau din literatura populară ori clasică. Printre cele mai reprezentative citățm : „În Munții Apuseni" de Marțian Negrea, datorită farmecului particular al inspirației, Variațiuni simfonice pe un cîntec de Anton Pann, lucrare tratată cu originalitate de Theodor Grigoriu, Suite de Achim Stoia, Eugen Cuteanu ș.a.

Marțian Negrea prin suita sa mai veche „Povești din Grui" și prin noua lucrare menționată a adus o valoroasă contribuție redînd aspecte din viața și peisajul satului romînesc, în forme simfonice dezvoltate, fiecare parte a suitei avînd importanța ei. Dacă în prima lucrare accentele tragice determinate de atmosfera ajunului celui de al doilea război mondial au determinat, poate ele, tensiunea disonantă a armoniei, în muzica la „În Munții Apuseni", care cîntă frumusețea plaiurilor noastre peste care strălucește soarele păcii, armonia se dezvoltă cald, pe baze tradiționale, pornind de la modurile cîntecului popular.

Pe linia dezvoltării programatice a suitei noi, menționăm la loc de frunte „Cînd se coc strugurii" de Mihail Jora, compusă pentru scenariul baletului cu același nume aflat în repertoriul Ansamblului C.C.S. Optimismul cuceritor legat de entuziasmul muncii colective, strălucirea orchestrației, verva ritmicii populare și armonia măestrit adecvată au făcut din suita de balet a lui Mihail Jora una din cele mai populare lucrări romînești noi, bucurîndu-se de un răsunet memorabil și peste hotare, ca de pildă la Festivalul muzical internațional din 1956 de la Varșovia.

Tot în acest domeniu al baletului nostru nou citățm încă două lucrări valoroase și anume baletul „Călin" după un poem de Eminescu de Alfred Mendelsohn și baletul „Priculiciul" de Zeno Vancea, acesta din urmă apărut într-o versiune nouă. De data aceasta este vorba de lucrări de sine stătătoare, urmînd o dramaturgie complexă menită a caracteriza personaje și a sugera conflicte, suitele simfonice cu același nume reprezentînd doar extrase ale lucrării. E interesant de remarcat și aci dezvoltarea baletului nou pe baza unei moșteniri bogate caracterizată printr-o vizibilă tendință realistă a conținutului și națională a expresiei. Avem în vedere lucrări ca „La piață" de Mihail Jora, „Nunta în Carpați" de Paul Constantinescu.

În ambele lucrări noi amintite, autorii îmbogățesc valorile ritmice și armonice deduse din cîntecul popular cu o gamă amplă de mijloace pe care le oferă arta modernă a genului. Folosind experiența proprie cîștigată în baletul „Harap Alb" după o povestire de Creangă, Alfred Mendelsohn realizează în noul său balet „Călin", înscenat la Teatrul de Operă și Balet, deplina maturitate a concepției sale dramatic-muzicale. El zugrăvește cu putere de impresionare duioasa po-

Constantin Silvestri dirijînd orchestra Radio.

veste a fetei de împărat izgonită de prejudecățile tatălui și apoi reîntoarsă la sînul iubitului. Compozitorul evită aci procedeul comun al ilustrației muzicale în favoarea unei construcții simfonice raționate anume, cu efect expresiv și dramatic independent chiar de acțiunea coregrafică.

Inspirat din lumea fanteziei populare, baletul „Priculiciul" de Zeno Vancea întruchipează alegoric și umoristic zădărnicirea de către mintea țăranului nostru isteață și doritoare de dreptate, a tertipurilor unui primar al satului vechi, travestit în priculici pentru a cuceri prin forța superstiției inima unei fete. Lucrarea este edificatoare pentru sinteza valoroasă pe care autorul a obținut-o între melodica amintind ca structură de cîntecul popular bănățean și o armonie sugestivă cu bogate aspecte modale și cromatice.

În ce privește muzica programatică propriu zisă, subliniem drumul realist hotărît pe care ea a pășit în zilele noastre. Pe baza unei tradiții bogate reprezentată prin lucrări de seamă ale lui George Enescu cum sînt Poema romînă, Suita sătească și Impresii din copilărie precum și prin alte lucrări valoroase din trecut, cum este suita „Priveliști moldovenești" de Mihail Jora, compozitorii generațiilor actuale exprimă în muzica lor mesajul vieții de azi a poporului, de pe poziția artistului conștient că militează prin creația sa pentru progresul social al poporului, pentru mai binele compatrioților săi. Astfel, teme centrale ale prefacerilor revoluționare care au urmat mărețului act al Eliberării au fost cîntate în lucrările compozitorilor noștri. Amintim dintre creațiile dedicate zilei eliberării „Uvertura festivă 23 August" de Ludovic Feldman, dintre lucrările care glorifică noua și libera Romînie „Simfonia Republicii" de N. Buicliu, Poemul simfonic „Cîntarea Romîniei" de Matei Socor, dintre lucrările dedicate luptei partidului și clasei muncitoare poemul simfonic „Prăbușirea Doftanei" și „Evocare — Donca Simo" de D. Bughici, dintre cele dedicate luptei popoarelor pentru libertate și progres, poemul simfonic „Nikos Beloiannis" de Alfred Mendelsohn.

Tema vieții noi creatoare, transformarea socialistă a țării sînt cîntate în lucrări ca Simfonia III-a „Reconstrucția" de Alfred Mendelsohn și Simfonia a IV-a „Apelul păcii" de același compozitor, uvertura „Sărbătoare într-o gospodărie colectivă" de N. Buicliu, suitele „O zi de vară într-o gospodărie colectivă" de Zeno Vancea, „Petrecere populară" de Sabin Drăgoi, suite din muzica unor filme inspirate din lupta partidului sau din frumusețile patriei, cum sînt cele de Ion Dumitrescu, Paul Constantinescu, Marțian Negrea ș.a.

A fost abordat și genul simfonic cu program inspirat din viața de azi a copiilor din patria noastră. Amintim astfel suita „Zile de vacanță" de Laurențiu Profeta, în care sînt redate sugestiv, expresiv, tablouri din activitatea celor mici.

Unele lucrări sînt inspirate din tezaurul literaturii folclorice sau culte cum sînt Simfoniile a II-a de Sigismund Toduță și a VI-a de Alfred Mendelsohn dedicate lui George Enescu, poemul simfonic „Luceafărul" de Pascal Bentoiu, simfonia a III-a „Ovidiu" de S. Toduță.

De curînd, dînd glas entuziasmului constructiv al poporului, dragostei puternice pentru partid, compozitorii noștri au îmbogățit genul programatic cu noi lucrări care vor vedea lumina interpretării în cinstea măreței zile a eliberării patriei.

Un gen inaugurat — putem spune — în vremea noastră este concertul pentru orchestră, a cărui apariție este și ea legată de creșterea posibilităților interpretative ale formațiilor noastre. Este drept, în trecut au fost scrise asemenea lucrări, ca de pildă Concerto grosso de Filip Lazăr, de inspirație națională, dar numai în zilele noastre acest gen a intrat în preocupările muzicienilor noștri în mod consecvent. Ne referim la trei lucrări deosebit de reușite cum sînt concertele pentru orchestră de coarde de Paul Constantinescu (versiune a cvartetului amintit) și de Sigismund Toduță și Concertul pentru orchestră de Anatol Vieru. Dacă în această din urmă lucrare cultivarea unor expresive culori armonice și orchestrale este o calitate de prim ordin, în primele două întîlnim o tematică de un suflu vibrant, procedee dezvoltătoare și de învesmîntare orchestrală deduse din natura melodică însăși.

Alte creații de valoare sînt Concertul pentru orchestră de Ovidiu Varga, lucrări de L. Feldman, Aurel Stroe și Doru Popovici.

După cum am remarcat mai sus, simfonia romînească s-a bucurat în trecut de contribuția unor muzicieni ca George Enescu, Alfonso Castaldi, Dimitrie Cuclin, Mihail Jora. Pînă în anii de după eliberare, simfonia noastră a cunoscut o fază inițială de dezvoltare în care expresivitatea specific națională a determinat primele aspecte proprii ale melodiei, armoniei și dramaturgiei părților. Dezvoltarea culturii noastre contemporane a pretins simfoniei romînești o creștere corespunzătoare, în care problemele vieții spirituale de azi să-și găsească ecoul specific, i-au solicitat alte cerințe de conținut și realizare. Este vorba de lărgirea diapazonului expresiv al simfoniei din trecut cu alte aspecte emoționale, cu o structură dramaturgică și o învesmîntare orchestrală proprie, eliberată de academismul vechi sau nou, adecvată caracterului inspirației melodice. Reprezentanții muzicii noastre contemporane, realist-socialiste, se străduesc să se inspire și în simfonie din problematica vieții luminoase și clocotitoare de azi, să dezvolte acest gen pe baza punerii în valoare a virtuților expresive particulare ale folclorului nostru. Aceasta determină inovații în limbajul tradițional al simfoniei în ce privește inspirația melodică, dramaturgia formei, armonia și instrumentația. Asemenea însușiri sînt caracteristice mai mult sau mai puțin pregnant în lucrări de Ion Dumitrescu, Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Sigismund Toduță, Marțian Negrea, Zeno Vancea, George Enacovici, Nicolae Buicliu, Paul Jelescu, Tudor Jarda, Mircea Basarab, Nicolae Brînzeu. Un număr de tineri

compozitori ca Valentin Gheorghiu, Dumitru Bughici, Sergiu Sarchizov, Dragoș Alexandrescu, Al. Velehorski, Andreas Porfetje, Adalbert Winkler, Petra Carmen, Walter Klepper s-au afirmat cu lucrări de merit ori au pe masa de lucru creații pe care le așteptăm cu interes.

O expresie a căilor variate prin care se realizează simfonia noastră contemporană în cadrul trăsăturilor sale comune de conținut și sprijinire pe melosul popular o reprezintă lucrările lui Sigismund Toduță și Alfred Mendelsohn, care se remarcă — în cazul fiecăruia în mod diferit — printr-o notă programatică, fie de ordin concret, plastic, ca de pildă teme din viața nouă, creatoare a poporului, fie de ordin filozofic, prin folosirea pe scară largă a resurselor modal-cromatice ale melodiei, prin predominarea sistemului de dezvoltare ciclică a temelor, printr-un contrapunct accentuat.

O altă direcție interesantă a simfoniei noi constă în lărgirea orizonturilor de inspirație națională pe baza resurselor folclorului sătesc, ale cîntecului psaltic și cîntecului mobilizator de masă din zilele noastre. Aceasta este reprezentată îndeosebi prin Simfonia I-a și Simfonietta de Ion Dumitrescu, în care conținutul viguros, optimist, colorat viu de nuanțe lirice sau epice, este exprimat printr-o melodică plină de viață și dinamism, dezvoltată cu o artă de obîrșie populară.

Ca o caracteristică a principiilor de dezvoltare a culturii noastre relevăm, alături de simfonia inspirată din folclorul romînesc, înflorirea acestui gen prin inspirația din folclorul minorităților naționale. Pe lîngă moștenirea din trecut reprezentată mai ales prin cele șase simfonii de Paul Richter, un număr de compozitori îndeosebi tineri abordează azi cu succes simfonia inspirată din cîntecul popular maghiar ori german.

În clipa de față, muzica simfonică și de cameră romînească se află în plin proces de evoluție, după cum în plin proces de evoluție se află viața și cerințele ei. Dacă putem considera drept constante ale acestor genuri mesajul înaintat, filozofic și emotiv, pe care-l exprimă, ca și sprijinirea lor pe tezaurul artei populare și pe moștenirea tradițională în frunte cu creațiile lui George Enescu —, în permanentă înnoire se află expresia lor chemată să corespundă cerințelor spirituale mereu mai ridicate ale poporului, să întruchipeze cu tot mai multă forță și actualitate aspirațiile acestuia.

Muzica vocal-simfonică*)

de ANATOL VIERU

Este un adevăr afirmația că genul simfonico-vocal (cuprinzînd cantata și oratoriul) a înflorit în muzica romînească abia în anii de după eliberare.

Mai întîi, în primii ani, a prins aripi cîntecul de masă. Curînd după aceea, compozitorii au simțit nevoia de a se exprima în lucrări ample la care participă corul, vocile solo și orchestra. Astfel, genul cantatei s-a dezvoltat din străduința de a se oglindi noul în muzică, de a se da expresie avîntului creator al poporului, luptei sale pentru viața de azi.

Înflorirea genului vocal-simfonic în ultimii 15 ani mai are și o altă explicație : executarea unei cantate constituia o mare greutate înainte de 1944 ; pe atunci nu se acorda, cum se știe, atenție afirmării muzicii romînești. Însăși strîngerea pe scenă a unui mare aparat muzical mixt vocal-simfonic era un eveniment. Compozitorul nu putea nădăjdui a-și executa lucrarea mai mult decît o singură dată. Imprimări pe disc și bandă de magnetofon nu existau.

Noile condiții sociale și muzicale au creat așadar un teren propice apariției lucrărilor masive vocal-simfonice.

E semnificativ faptul că primele cantate după 1944 au fost legate de genul cîntecului. Unele cîntece de mase care oglindeau teme importante și foloseau corul acompaniat de orchestra simfonică au constituit primele noastre cantate.

Mai apoi, au apărut cantatele propriu-zise, care dezvoltau simfonic cîntece de mase, sau utilizau melodii și intonații revoluționare pe scară largă; ele erau scrise pe textele poeților care cîntau noul.

În anul 1951, „Săptămîna muzicii romînești" a adus întîia recoltă bogată simfonico-vocală.

Atunci a fost cîntat în primă audiție oratoriul „Sub soarele păcii" de Hilda Jerea (pe versuri de Dan Deșliu), lucrare interesantă prin aspectele ei pozitive și prin problemele ce le ridică. Credem că primele părți ale lucrării erau cele mai izbutite. Ele oglindeau momente din viața nouă a Romîniei populare. H. Jerea a știut să găsească sub aspectul melodic, vocal, dinamic, imagini muzicale frumoase care exprimau munca, lirismul, chipul nou al țării. Fiecare fragment era bine închegat și trăia prin sine. Înlănțuirea părților are caracter de suită. Concepția muzicală, caracterul expozitiv (fără dezvoltări) al materialului, diapazonul limitat al orchestrei nu permiteau desfășurarea în stil de oratoriu a ultimelor părți, care par mai puțin izbutite decît primele. Atunci cînd autoarea dorea să exprime ciocnirea frontului păcii cu forțele războiului, so-

*) Articolul se bazează pe referatul prezentat de autor cu prilejul discuției largi care a avut loc la Uniunea Compozitorilor din R.P.R. în legătură cu problema muzicii noastre programatice și cu text.

luţia muzicală făcea necesară o adîncire, o desăvîrşire. Impresia care mi-a rămas pînă în ziua de azi e că lucrarea talentatei compozitoare are caracter de cantată-suită.

Genul acesta al cantatei-suită a fost cultivat mai apoi şi de alţi compozitori. Citez „Cîntecele pentru republică" ale Ninei Cassian, lucrare în care compozitoarea evocă cu prospeţime aspecte ale vieţii noi. Una din lucrările cele mai izbutite ale genului a fost suita simfonico-vocală „Pe plaiuri moldovene" de Viorel Doboş ; muzica este inspirată de viaţa nouă a Moldovei. Paleta orchestrală serveşte exprimării în mod sugestiv a peisajului. În unele lucrări simfonico-vocale, orchestra dinamizează acţiunea ; aci, dimpotrivă, ea dă o frumuseţe statică desfăşurării molcome a tablourilor.

Una din apariţiile noi ale genului cantatei-suită este „Cantata Bucureştiului" de Alfred Mendelsohn. Lucrarea, care foloseşte şi un recitator pe lîngă aparatul simfonico-vocal, evocă într-un ciclu de tablouri simfonice, momente din istoria de ieri şi de azi a Capitalei noastre. Din punctul de vedere al programului, părţile cantatei respectă cronologia istorică, din punctul de vedere al alternanţei părţilor, foloseşte contrastele clasice ale suitei ; ca atmosferă are o tendinţă de creştere neistovită spre optimismul finalului.

Apariţia în acelaşi an — 1951 — a oratoriului „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu a fost un adevărat eveniment muzical. Dacă genul cantatei se învecinează cu cîntecul, oratoriul stă adeseori la limita operei, în anumite privinţe apropierea aceasta ne sugerează trecerea de la basorelief la sculptură. O operă în care muzica rămîne la înălţime, dar acţiunea e mult atenuată, devine oratorială. La Gheorghe Dumitrescu, dimpotrivă, oratoriul tinde să se transforme în operă, căci dinamismul acţiunii şi caracterul lucrării aproape concret, nemijlocit, întrece uneori comentariul lirico-filozofic. De altfel, autorul — după cîte ştiu — a conceput la început „Tudor Vladimirescu" ca un fel de operă de concert, în orice caz „Ion Vodă cel Cumplit" şi „Răscoala", celelalte piese scrise în continuarea trilogiei, au fost scrise ca opere.

Compozitorul Gh. Dumitrescu şi dirijorul George Georgescu după executarea oratoriului „Tudor Vladimirescu"

Oratoriul „Tudor Vladimirescu", prin perspectiva pe care o luminează acţiunea sa dramatică, reflectă concepţia realistă ce orientează azi creaţia noastră. Mi se pare semnificativ a reaminti că el a fost scris iniţial pentru corul şi ansamblul artistic al Ministerului Forţelor Armate ale R.P.R. Timbrul pregnant al corului bărbătesc joacă un rol esenţial în lucrare. Din bogăţia de imagini a oratoriului, cele mai pregnant realizate mi se par acelea care exprimă lupta revoluţionară şi avîntul patriotic al lui Tudor, ceea ce corespunde cu impulsurile iniţiale ale autorului, cu tendinţa ansamblului M.F.A. de a contribui la educaţia patriotică a armatei populare. Bineînţeles, nu putem neglija alte părţi foarte frumoase ale oratoriului şi tocmai de aceea am vrea să reamintim acel moment plin de emoţie care este moartea lui Tudor. Cu toate acestea, momentele cele mai puternice ale oratoriului mi se par cele legate de acţiune.

Gheorghe Dumitrescu este un compozitor esenţialmente vocal-simfonic. Folosirea materiei vocale, dezvoltarea simfonică, dramaturgia, tind să servească egal de bine tema aleasă. În exprimarea unui climat istoric şi pentru a da viaţă personajelor sale, Gheorghe Dumitrescu nu pregetă să recurgă la filoane de inspiraţie foarte deosebite. Vîna populară ţărănească nu exclude inspiraţia orăşenească ; marşul pandurilor are o structură foarte puţin arhaică şi rurală. Desigur, orice lucrare de proporţii foarte mari nu poate scăpa de inegalităţi, materialul din care se cioplește nu poate rămîne din marmoră tot timpul. Un eclectism se resimte întotdeauna în acest gen de lucrări iar vremea continuă şi ea să cioplească materialul, de multe ori perspectiva timpului reduce asperităţile şi ne dă o privire mai unitară asupra lucrărilor.

Oratoriul „Tudor Vladimirescu" e una din lucrările cele mai impozante, de mare valoare, din ultimul deceniu şi jumătate. Aş vrea să-mi exprim regretul că ea nu a fost studiată de muzicologi îndeajuns de aprofundat.

Tot în anul 1951 a apărut şi cantata istorică „Gheorghe Doja" de Constantin Palade. Lucrarea avea calităţi care au fost subliniate de critică. Se remarcă îndeosebi tratarea bună a corului, punerea în evidenţă a cuvîntului, orchestrei rezervîndu-i-se un loc mai modest atît ca paletă, cît şi ca dezvoltare simfonică, ba chiar şi ca acompaniament propriu-zis.

Sînt semnificative şi demne de citat ca exemple pozitive cantatele care se inspiră din istoria luptei revoluţionare a poporului în secolul nostru. Aş vrea să subliniez îndeosebi oratoriul lui Ovidiu Varga pe poemul lui Victor Tulbure „Scînteia eliberării", care are pagini bune şi o atmosferă dramatică intensă ; fără îndoială că intonaţiile cîntecelor muncitoreşti dau posibilitatea realizării climatului dramatic revoluţionar ce caracterizează întreaga lucrare. Conceput ca o mare frescă istorică, trebuie subliniat în acest oratoriu

Corul și orchestra Filarmonicii de Stat „Moldova"

aportul dinamic și dramatic continuu al orchestrei. Corurile și soliștii care realizează momente de puternică expresivitate se situează, prin tehnica tratărilor lor, pe linia inaugurată în muzica noastră vocal-simfonică de oratoriul „Tudor Vladimirescu" de Gh. Dumitrescu.

Răscoala din 1907 a inspirat lui Alfred Mendelsohn cunoscutul oratoriu care a fost executat pentru întîia oară în anul 1957. Lucrarea pune probleme interesante. Autorul și-a ales pagini puternice din volumul „1907" al lui Tudor Arghezi ; el a avut ideea de a ilustra în muzică și momente particulare exprimînd soarta unor personaje accidentale ; un fragment muzical caricaturizează tronul, coroana, — eroul principal rămîne însă răscoala ; tendința este de a exprima mișcarea populară prin mijlocirea unor tablouri care din punct de vedere exterior rămîn disparate, urmînd a contura ideea generală prin alăturarea lor. După impresia mea, oratoriul rămîne el însuși oarecum secționat în întregul său ca dramaturgie. Sînt eu însumi intrigat de această impresie, căci admir multe pagini muzicale puternice, nu mai vorbesc despre nivelul înalt al lucrării, de măiestria tratării acelui interesant ansamblu format dintr-un cor foarte mare sprijinit de o orchestră mică dar foarte pregnantă ca timbru și utilizare.

Activitatea lui Alfred Mendelsohn în domeniul simfonico-vocal este din cele mai interesante. Nu cred că este un compozitor esențialmente simfonico-vocal, totuși el a arătat marile sale posibilități și în acest domeniu, puternica aderență la reflectarea actualității într-o muzică programatică și ne lasă să așteptăm succese viitoare. Două din ultimele sale lucrări sprijină această afirmație. Prima este cantata „Glasul lui Lenin" pe versurile Mariei Banuș, pe care am numi-o cantată festivă, solemnă. Nu am în vedere aci numai caracterul sărbătoresc ci și faptul că ea exprimă o idee în mod global, sintetic, prin prisma unui lirism de odă. Acesta este de altfel un gen care a avut și va avea și de aci încolo răspîndire în muzica noastră. (Cred că multe din corurile mari, dezvoltate, ale lui Radu Paladi tind și ele spre cantate de acest gen, pentru acest tînăr compozitor, sintetizarea cuceririlor sale din domeniul formelor mici într-o lucrare mai amplă devenind din ce în ce mai necesară). Cea de a doua lucrare este un oratoriu, „Horia", cu subiectul luat din lupta pentru libertate a poporului nostru. [1])

În ultimii ani, odată cu considerabila îmbogățire a tematicei, în muzica românească au apărut cantate noi care reflectă aspecte variate ale vieții.

E interesant de semnalat faptul că Mihail Jora a abordat pentru întîia oară genul vocal-simfonic prin „Balada" sa pentru bariton, cor și orchestră pe versuri de Mariana Dumitrescu. Inspirată din viața haiducilor, balada are mai mult un caracter legendar decît istoric. Din punct de vedere strict muzical, lucrarea este într-adevăr „Baladă" și nu cantată. Corul acționează ca o voce dar nu amplificată prin armonii expresive ori printr-o desfășurare polifonică care să pună în evidență timbrele diferitelor voci. Melodia este lăsată pe seama orchestrei, corul și baritonul cîntă în recitativ. Recitativul, foarte personal, cu inflexiunile melodice supuse unui anumit climat armonic, ne reamintește liedurile aceluiași autor.

Una din lucrările vocal-simfonice remarcabile scrise în ultima vreme este „Cantata" lui Tiberiu Olah. Inspirată din viața de obidă din trecut a poporului și din perspectivele luminoase de azi, ceea ce impresionează în această compoziție este raportul invers proporțional între simplitatea (cel puțin aparentă) a mijloacelor sonore și profunzimea complexă a sentimentelor exprimate. De altfel, aceasta e o cantată esențialmente lirică, desfășurarea epică este inexistentă.

*

Aci opresc relatarea impresiilor asupra unor lucrări vocal-simfonice, pentru a vorbi în încheie-

1) Oratoriul „Horia", pe care autorul articolului de față îl consideră o izbîndă a lui Alfred Mendelsohn, a fost interpretat la o dată ulterioară elaborării articolului (n.r.).

iere despre unele probleme generale legate de dezvoltarea mai departe a genului vocal-simfonic.

Sîntem cu toții de acord și practica muzicală ne confirmă faptul că oratoriul și cantata se numără printre genurile cele mai importante și reprezentative ale muzicii noastre contemporane. Desigur că în viitor, genul simfonico-vocal va înregistra noi și mari succese. E foarte mare nevoie ca muzicologii să cerceteze problemele genului simfonico-vocal, analizînd temeinic lucrările sale cele mai reprezentative, scriind articole de sinteză și generalizare a creațiilor existente, ridicînd probleme esențiale ale dezvoltării genului cantatei și oratoriului.

Ar fi bine să se studieze dintr-un punct de vedere contemporan tradițiile clasice universale, oratoriile lui Bach, Mozart, Beethoven, Berlioz, Verdi, Mahler, precum și experiența secolului XX. Școala sovietică ne arată modele extrem de valoroase : Cantata „Alexandr Nevski" de Prokofiev cu forța ei de sugestie și arhitectură atît de reușită, în pofida faptului că a fost scrisă pentru film, ne oferă un minunat obiect de studiu, la fel cantatele lui Șostakovici și Haciaturian. De mare interes e și studierea muzicii vocal-simfonice a lui Bartók, Kódaly, Janacek, Strawinski. Oratoriile lui Honegger, adevărate opere de concert, cu dramaturgia și — aș spune — regia lor muzicală, sînt foarte interesante.

Sînt de cercetat probleme importante ca de exemplu corelația dintre materialul vocal și cel simfonic, rolul cuvîntului ca purtător al ideii. Personal, îmi pun această din urmă problemă cu multă tărie, căci în lucrările mele vocale-simfonice, orchestra joacă un rol — cred — prea mare și în detrimentul versului. Găsirea unei juste proporții este strict necesară, în folosul unei maxime expresivități, al unei clarități deosebite a muzicii.

Altă grupă de probleme este aceea a formei muzicale și dramaturgiei. E un adevăr unanim știut și acceptat că muzica programatică trebuie să aibă valoare în sine, și nu numai în funcție sau împreună cu programul ales. Compozitorul vocal-simfonic trebuie să fie un bun dramaturg muzical, el trebuie să conducă firul desfășurării muzicale în așa fel ca lucrarea să fie închegată și să ducă din punct de vedere al acțiunii muzicale la culminație și rezolvare. Pentru aceasta el trebuie să efectueze un travaliu adînc și complex de elaborare a tuturor mijloacelor de expresie, de la intonație și melodie pînă la formele muzicale utilizate. Ca dramaturg, compozitorul trebuie să îmbine puterea de obiectivizare, de transpunere în viața multilaterală a personajelor sale cu forța liricii sale personale.

În ultimul timp, cu ocazia apropierii celei de-a 15-a aniversări a eliberării patriei noastre, un mare număr de compozitori, de la maeștri consacrați pînă la tinerii ce debutează în acest domeniu, au pe masa de lucru sau au terminat noi lucrări vocal-simfonice. Cîteva dintre ele au și apărut în fața comisiilor vocal-simfonice de la Uniunea Compozitorilor.

După cîte știu, aceste lucrări au îmbogățit tematica genului cu subiecte inspirate din actualitatea minunată a vieții de azi din patria noastră, precum și din lupta omenirii progresiste pentru un viitor luminos pe pămînt.

Acest fapt ne îndreptățește să așteptăm un avînt și mai mare al muzicii noastre vocal-simfonice, cît mai curînd.

Cîntecul de masă

de NICOLAE PAROCESCU

O dată cu Eliberarea patriei noastre de sub jugul fascist, o dată cu eliberarea din închisori și lagăre a comuniștilor, neînfricați luptători pentru cauza libertății și progresului social al poporului nostru, au ieșit din ilegalitate și cîntecele ce întruchipau conștiința arzătoare, eroismul și avîntul acestei lupte. De pe buzele membrilor gărzilor muncitorești, chiar din primele zile de după 23 August ele s-au răspîndit și au devenit punct de plecare, izvor și model al unei îmbelșugate creații de cîntece a compozitorilor, care a crescut necontenit, pe măsură ce creșteau sarcinile revoluției pe care clasa noastră muncitoare, devenită forță politică hotărîtoare în stat, le punea în fața poporului nostru. Ele au contribuit la înflăcărarea conștiinței întregii clase muncitoare și a unor mase din ce în ce mai mari de oameni ai muncii pe care partidul i-a condus la lupta contra fascismului german, pentru reformele sociale, la eroica muncă de reconstrucție a țării și, în cele din urmă, la lupta pentru cucerirea puterii de stat. În asemenea condiții era firesc faptul ca din cîntecele ilegalității circulația cea mai mare să o aibă acelea care afirmau în primul rînd voința de luptă.

În adunările de partid, în sindicatele de curînd renăscute, la manifestațiile de stradă și la acțiunile de jos ale maselor muncitoare și țărănești, — acțiuni care duceau adesea la schimbări revoluționare pe plan local — Internaționala, versiunea romînească a „Marșului partizanilor" și „Războiul sfînt" de Alexandrov precum și multe din cîntecele din ilegalitate ale comuniștilor creau momente pline de acel elan caracteristic

cotiturilor revoluționare. Internaționalismul și lupta de clasă, voința de zdrobire a fascismului — iată ideile care, prin cîntecele de mai sus, cuprindeau masele, devenind astfel forțe vii ce au dus clasa muncitoare din victorie în victorie. Nu întîmplător, în aceste momente de elan revoluționar masele modificau adesea unele melodii în chip spontan, desfăcîndu-le firesc, ca pe niște mari aripi, așa cum se întîmplă de pildă cu „Porniți înainte tovarăși". Răspîndirea orală era un fapt caracteristic pentru aceste cîntece ale repertoriului tradițional, care circulase și înainte de 23 August tot oral.

În scurt timp după eliberare, cîntecele de luptă ale comuniștilor, ale gărzilor muncitorești și ale ostașilor din diviziile „Tudor Vladimirescu" și „Horia-Cloșca-Crișan" au devenit cîntece ale maselor de oameni ai muncii și de tineret.

Dar dacă în perioada luptei ilegale a partidelor comuniste, cîntecele de luptă sînt o creație mai ales orală sau aparțin repertoriului tradițional internațional, în perioada legalității, a cuprinderii maselor largi în ofensiva revoluției, aceste cîntece încep să fie create din ce în ce mai frecvent de către muzicieni amatori sau profesioniști cunoscuți, dintre cei atrași în vîltoarea luptei. Reținem numai cîteva din cele mai răsunătoare cîntece, scrise de compozitori în această perioadă.

„Marșul Romîniei Democrate" de I. H. Darclé a avut un timp o largă răspîndire ; „Sirena lui Vasile Roaită" de V. Popovici pe versuri de Dan Deșliu și V. Porumbacu, a avut și are încă o circulație mare, ce se explică prin tema eroică și imaginea poetico-muzicală expresivă.

Cît de mare este valoarea artistică mobilizatoare a cîntecelor de masă legate concret de o ramură de muncă sau de momente de avînt revoluționar ne-o arată bucuria cu care, în anii 1945—46, tineretul cînta „Imnul ceferiștilor" de A. Mendelsohn și, apoi, prin 1947—48, cîntecele de brigadieri „Răsună valea" de M. Breslașu și „Hei, rup" de M. Vescan. Acestea din urmă au rămas pînă azi în repertoriul tinerilor ce lucrează cu avînt patriotic pe șantiere. Creatorii lor — compozitori amatori pe atunci — le-au compus chiar în mijlocul unor evenimente și acțiuni patriotice de mase la Bumbești-Livezeni și în Lunca Dunării. Caracterul de masă al acestor cîntece este accentuat și de intonațiile lor aparținînd limbajului melodic familiar acestor mase, precum și de plasticitatea deosebită a melodiei. Caracteristic pentru astfel de creații este și faptul că în amîndouă cazurile de mai sus versurile și muzica au același autor.

Tot în această perioadă, maestrul I. Chirescu a compus „Viteazul Pandur", unul din primele sale cîntece de largă popularitate. Prin temă, prin simplitatea formei și prin puterea expresiei el s-a pretat și la o largă circulație orală. Aci au contribuit mult și poezia lui D. Corbea, în care liricul și epicul se îmbină organic în spiritul folclorului.

Cu prilejul alungării din țară a Hohenzollernilor, compozitorii au creat frumoase cîntece pentru Republică, din care unele sînt cîntate și astăzi. „Zdrobite cătușe" de M. Socor pe versuri de A. Toma, cu toată dificultatea pe care ambitusul o creează, a avut viața sa intensă, fiindcă satisfăcea o cerință sufletească foarte puternică, a maselor, în raport cu acest eveniment.

Caracteristic însă, din punct de vedere al dezvoltării conștiinței politice a maselor largi, este și faptul că izgonirea monarhiei a avut un răsunet adînc și în creația folclorică țărănească și lăutărească, sub forma de cîntece satirice, mai ales („Plîng boierii de s-omoară / C-a plecat Vodă din țară..."). Ele reflectau atitudinea de ură a poporului față de monarhia exploatatoare.

Etapa de după anul 1948, etapa construirii socialismului aduce o nouă înflorire a cîntecului de masă.

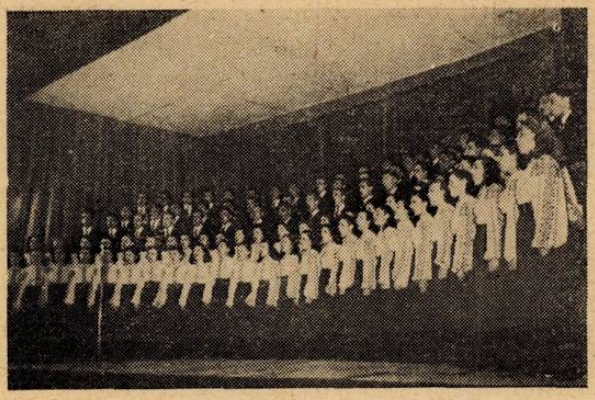
Desigur, proclamarea Republicii Populare, evenimentul de hotar care pecetluia victoria clasei muncitoare asupra burghezo-moșierimii și începutul etapei socialiste a revoluției, pune și compozitorilor pe primul plan tema generoasă a noii patrii socialiste, a cărei edificare începea, și pe aceea a partidului, forța politică conducătoare. Cu o putere mobilizatoare excepțională, într-o formă deosebit de accesibilă, concentrată în numai opt rînduri melodice, cîntecul „Măreț pămînt al patriei iubite" de I. Chirescu pe versuri de E. Frunză avîntă inimile spre culmile viitorului luminos al patriei. Prin asemenea cîntece, rolul moral al cîntecului se împletește armonios cu cel educativ-muzical. Este un model de cîntec de masă. E tot atît de luminos și avîntat pe buzele maselor ce-l cîntă spontan ca și la concert în forma corală. Un răsunet altfel nuanțat al temei patriei îl au „Frumoasă ești patria mea", un cald cîntec liric de R. Paladi, „Cîntec pentru Republică" de E. Roman, „Cîntecul patriei iubite" de L. Profeta.

Un mijloc de cultivare a dragostei de patrie îl constituie valorificarea unor cîntece istorice, cum este „Marșul lui Tudor" pe care compozitorul Gheorghe Dumitrescu l-a repus în circulație într-o formă simplă, făcînd din el un adevărat cîntec de masă.

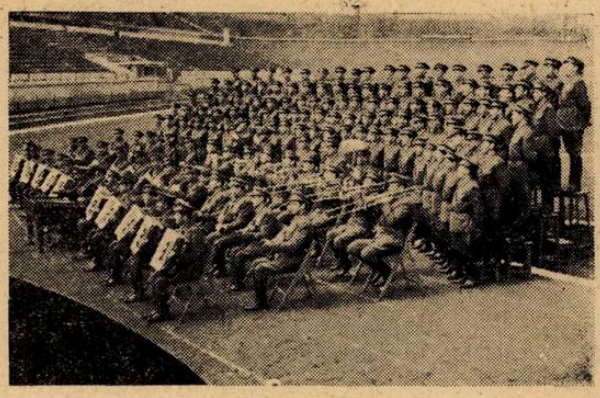
În anul 1951, aniversarea celor 30 de ani de la înființarea Partidului Comunist Romîn, apoi aniversările zilei de 23 August au prilejuit crearea de noi cîntece pe tema partidului, a eliberării patriei și, legată de aceasta, pe tema dragostei față de Uniunea Sovietică.

Întruchipare vie a drumului eroic străbătut de partid în cei 30 de ani de existență, cîntecul lui Matei Socor „Steagul partidului", pe versuri de M. Beniuc, a rămas în repertoriu cu tot numărul mare de rînduri melodice care îi dă o anumită complexitate. Dar, în acest caz, își spune cuvîntul valoarea temei și a imaginii inspirate.

Curînd a început o perioadă care a ținut pînă nu de mult și care se caracterizează prin cîntece din ce în ce mai bogat înveșmîntate, destinate mai mult marilor formații corale. Totuși, cîntece frumoase pe aceste teme majore au rămas multe. Amintim „Cîntec de înfrățire" de V. Popovici, „Așa te știu partid iubit" de A. Mendelsohn, „Cu voi frați iubiți sovietici" de O. Varga ș.a.



Corul Ansamblului U.T.M. din Bucureşti



Ansamblul M.F.A.

Fără a fi toate cîntece de masă propriu-zise, astfel de lucrări îndeplinesc în bună măsură acest rol prin accesibilitatea lor şi în cadrul multora din formaţiile de amatori din întreprinderi şi de la sate.

Este interesant faptul că tema majoră a patriei a pătruns în mai toate genurile cîntecului precum şi în sfera muzicii uşoare de estradă, înnobilînd-o. Ca un frumos final de revistă poate fi citat „Înfloreşte ţara mea" de H. Mălineanu iar ca gen de romanţă — cîntecul „Din inimă îţi cînt ţara mea" de J. Letoni. Două frumoase cîntece ale lui S. Sarchizov „Mi-e dragă stema ţării mele" şi „Cîntecul meu" fac parte din sfera lirismului de estradă.

Caracteristic pentru aceste teme este faptul că, pe lîngă nenumăratele creaţii ale compozitorilor amatori, circulă şi multe cîntece de autentic folclor ţărănesc, în care se reflectă dragostea pentru Republică, pentru partid — slăvit ca eliberatorul ţăranilor săraci de exploatarea chiaburească. Este indiscutabil puternicul caracter „de masă" al acestor producţii folclorice ţărăneşti. Astfel, pentru a da un singur exemplu, „Trăiască Republica" din regiunea Ploeşti (vezi culegerea „Din folclorul nostru" pag. 324, ESPLA 1953) prin conţinut, prin pregnanţa melodiei şi stilul colectiv al execuţiei, este un adevărat cîntec de masă.

Un important număr de cîntece pe tema patriei, a partidului şi a eliberării au fost scrise recent în cinstea celei de a 15-a aniversări a Eliberării. Caracteristic pentru aceste noi cîntece este ruperea de anumite şabloane ce începuseră să se încetăţenească cu timpul, revenirea la forma mai simplă, mai concentrată melodic a cîntecului de mase propriu-zis, cu subiecte şi intonaţii ce-i conferă o mare accesibilitate. În acest fel, se manifestă o tendinţă de a umple golul lăsat în ultimii ani în creaţia cîntecului de masă-manifest prin preferinţa compozitorilor pentru stilul coral mai complex, pentru cîntece destinate scenei, formaţiilor corale de înalt nivel. Se afirmă în felul acesta dreptul cîntecului de masă propriu-zis de a sta alături de muzica corală de înalt nivel.

Cam de prin anii 1948—49, cînd a început lupta popoarelor din întreaga lume pentru a impune guvernelor din ţările imperialiste o politică de pace, era firesc ca această temă să devină repede, alături de celelalte, o temă majoră a vieţii, deci şi a cîntecului de masă. Exemplul l-au dat compozitorii sovietici, ale căror cîntece de pace şi-au luat zborul în toată lumea. Concursul din primăvara anului 1950 a adus o recoltă bogată. „Cîntecul partizanilor păcii" de I. Chirescu a cucerit de atunci şi pînă astăzi dragostea maselor. Melodios, într-o formă corală simplă, de o sonoritate impresionantă, el este cîntat de toate formaţiile corale de amatori. Ceea ce dovedeşte că şi un ambitus mai mare, propriu acestui cîntec, nu este un impediment pentru mase atunci cînd calităţile temei şi expresiei artistice sînt majore.

Tot maestrul Chirescu ne-a dat, cu ocazia Festivalului mondial al tineretului de la Bucureşti, în 1953, un cîntec pentru pace şi prietenie — devenit repede tot atît de cîntat şi de iubit ca şi primul — „Sub al păcii stindard" — pe versuri de M. Banuş. Plasticitatea şi expresivitatea liniei melodice fac din el un cîntec de masă prin excelenţă. O valoare deosebită în cadrul acestei teme o au şi cîntecele lui A. Vieru „Semna-vom apelul" şi „Veniţi cu toţi la luptă pentru pace" precum şi altele de O. Varga, V. Popovici, V. Timiş, F. Comişel, A. Mendelsohn, H. Jerea precum şi cîntecul compozitorului amator P. Filimon cu plasticul său refren pe cuvintele-lozincă : „Noi nu cerşim pacea, o cucerim".

Etapa construirii socialismului prilejuieşte compozitorilor cîntece care reflectă omul nou cu atitudine socialistă faţă de muncă. Vom aminti numai cîteva capete de coloană, suficiente pentru a asocia în memoria cititorului multe cîntece intrate de mult în repertoriul numeroaselor formaţii corale de amatori din diferite ramuri ale producţiei. Pe tematica generală a muncii şi-au cîştigat de mult adeziunea maselor „Cîntec de întrecere" de H. Jerea, „Tovarăşe grăbeşte pasul" de E. Roman, „Eu pentru voi ridic paharul" de N. Chirculescu, cîntecul satiric „Marinică" de H. Mălineanu ş.a.

Dar o mai mare valoare o au, prin concretul şi tipicul lor, tocmai cîntecele legate de anumite ramuri de producţie ; iată cîteva dintre cele mai cîntate : „Drag îmi e bădiţa cu tractorul" şi „Macină mai iute moară" de I. Vasilescu, „Zbori

suveică" de H. Jerea, „Marşul Petroliştilor" de G. Danga, „Nălţăm furnaliştilor cîntare" de H. Schwartzmann, „Cîntecul minerului" de D. Bughici, „Cale lungă, drum de fier" de G. Dendrino. „Gatere şi circulare" de G. Şoima, „Mărăcinul" de Ion Dumitrescu, „În gospodărie" de M. Neagu, „Tropa, tropa" de E. Roman, „Stele-n sat" de D. Pop ş.a.

Pe tematica muncii au adus şi compozitorii amatori o contribuţie remarcabilă. Dirijori de coruri talentaţi, neprofesionişti, creează, din mijlocul unor colective de muncă, pentru ele, cîntece care adesea au originalitate, spontaneitate şi îndeplinesc cu succes rolul mobilizator al cîntecului de masă. Unii dintre aceştia, ca I. Cunţan (Oraşul Victoria), C. Cotolan (Rucăr, reg. Piteşti) au la activul lor zeci de cîntece de masă care circulă cu aceeaşi forţă ca şi cele ale compozitorilor profesionişti ; unele sînt tipărite de către Casa Centrală a Creaţiei Populare. Citäm : „Cei doi mineri" de I. Cunţan şi „Cîntecul plutaşului" de C. Cotolan. Amîndoi sînt, în multe cazuri, autori ai versurilor.

Cîntecele cu tematică specifică sau adaptată tineretului constituie o altă categorie importantă deşi nu destul de îmbelşugată. „La Bicaz" de Mauriciu Vescan, „E harnică Anuţa" şi „Voinicii de la S.M.T." de G. Danga au o indiscutabilă valoare.

Acţiunea de stimulare a creaţiei de cîntece pentru tineret desfăşurată recent de C.C. al U.T.M. şi Uniunea Compozitorilor a avut ca rezultat o recoltă bogată. Valoarea deosebită a acestor cîntece, mai toate pe tema muncii, stă în subiectele poetice legate direct de viaţa tinerilor muncitori (unele din ele chiar de anumite şantiere), în stilul lor sever şi concentrat ca expresie — stil caracteristic cîntecului de masă propriu-zis — precum şi în tendinţa compozitorilor de a folosi cît mai creator şi personal fondul de intonaţii al cîntecului popular, părăsind acea melodică de mult uzată şi impersonală de care se resimţeau în ultimul timp multe cîntece. Este vizibil aci criteriul de orientare spre valoarea temei şi a imaginii artistice unite cu maxima accesibilitate.

După cum se ştie, hotărîtor pentru calitatea de cîntec de masă este în mare măsură primirea sau neprimirea unui cîntec de către public. Credem că această serie de cîntece poate să fie începutul unui stadiu superior al creaţiei de cîntece de masă.

Cîntecul destinat şcolarilor este prin excelenţă cîntec de masă. El trebuie să fie învăţat cu uşurinţă de către toţi copiii pînă la 14 ani şi să le folosească acestora în educaţia muzicală şi în cea morală. Practic, în acest domeniu la baza repertoriului stă fondul tradiţional de cîntece pentru copii ale clasicilor Kiriac, Cucu, T. Popovici. Din creaţia nouă a compozitorilor contemporani avem cîntece de pionieri izbutite — unele marşuri pionereşti ale compozitorilor C. Mereş, A. Giroveanu, E. Roman, I. Vasilescu precum şi o serie de cîntece de tabără şi pe alte teme ale compozitorilor I. Chirescu, I. Croitoru, N. Ionescu, L. Teodosiu, M. Socor, D. Stancu. Mulţi învăţători sau profesori de muzică au creat cîntece pentru copii. Trebuie să arătăm că lipsa unor compozitori de seamă într-un domeniu atît de important şi de exigent din punct de vedere ideologic şi al măiestriei artistice constituie un gol ce trebuie grabnic îndepărtat. În ţara noastră există toate premisele ca şcoala să poată avea acel repertoriu valoros de cîntece necesar educaţiei muzicale a viitorilor oameni ai muncii, iubitori ai muzicii.

În schimb, tineretul se bucură de un mare număr de cîntece lirice frumoase pe temele drumeţiei, dragostei, naturii ş.a. Dragostea de viaţă, sentimentul intim al dragostei, fără dulcegării şi platitudini sentimentaliste, caracterizează multe din aceste cîntece. Citäm : „Cărăruie care sui în vîrf de munte" de N. Kirculescu, „Poate că n-am iubit atît" de M. Vescan, „În tren" de R. Şerban.

Festivalurile tineretului mondial au prilejuit multe cîntece frumoase de prietenie şi pace. Marşul F.M.T.D. de compozitorul sovietic Novicov a ajuns la noi un cîntec ce nu lipseşte din nici o împrejurare a vieţii obşteşti a tineretului. Premii importante au luat cu aceste ocazii compozitorii R. Paladi, V. Timiş, T. Bratu, R. Şerban, D. Bughici, Z. Popescu, E. Săculeţ şi recent la Festivalul de la Viena, Sergiu Sarchizov.

Repertoriul ostaşilor conţine multe cîntece cu adevărat frumoase ; citäm : „Înainte marş" de D. Stelian, „Cîntecul ostaşului nou" de A. Vieru. Ostaşii noştri mai cîntă în grup sau în marş şi multe cîntece populare, pe care compozitori din cadrele armatei le-au adaptat adesea nevoilor repertoriului ostăşesc. Un astfel de exemplu este „Foicică verde de stejar".

Este sigur că o asemenea dezvoltare a cîntecului de mase ca o formă specifică a culturii socialiste nu putea avea loc fără stimularea şi susţinerea sa multilaterală de către Partid, de către instituţiile de Stat în cadrul politicii cultural-educative a statului nostru. Trebuie să enumerăm în primul rînd acţiunea susţinută pentru înflorirea acestui gen dusă de Uniunea Compozitorilor, Ministerul Învăţămîntului şi Culturii, prin multiplele forme — variate şi eficace — ca prezentarea în comisii şi cenacle, difuzarea şi propagarea prin radio, editarea în volume mari, în volume

Corul Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

individuale de autor, în broşuri şi foi volante foarte accesibile sau în suplimentele revistei „Muzica", recenta stabilire a unor forme directe de colaborare între compozitori şi unele formaţii corale de amatori din întreprinderi, nenumăratele concursuri de creaţie şi interpretare pe ţară ale C.C.S., acţiunea de îndrumare şi organizare a culturii muzicale de masă prin sindicate. Anul acesta a fost acordat titlul de artist al poporului maestrului I. Chirescu creatorul unui număr important de frumoase cîntece de masă, ceea ce consfinţeşte preţuirea acordată creatorilor acestui gen în ţara noastră.

A 15-a aniversare a Eliberării patriei noastre găseşte pe compozitori cu succese remarcabile în domeniul creaţiei de cîntece dar şi cu datorii de seamă ce se cer împlinite.

S-a observat că, de la un timp, mulţi dintre compozitorii care în trecut au cultivat cîntecul de masă începeau să-l părăsească. Revirimentul a venit şi, astăzi, dacă avem în vedere rezultatele acţiunii de care am vorbit pe linia creaţiei de cîntece destinate tineretului muncitor, asistăm la un început de dezvoltare a genului pe un plan superior. Iată cîteva idei ce se desprind din practica de creaţie ca şi din discuţiile teoretice privitoare la problemele genului ce ne preocupă.

Conţinutul, ca element primordial al cîntecului de masă, îl reprezintă actualitatea, acea actualitate care interesează masele oamenilor muncii şi care este văzută de pe poziţia intereselor lor ; cîntecul poate fi accesibil numai printr-un limbaj artistic direct, simplu, deosebit de plastic şi expresiv. Într-un cuvînt e vorba de accentuarea „caracterului de masă" al genului.

Specificul accesibilităţii cîntecului de mase din punct de vedere al formei constă într-un anumit tradiţionalism al intonaţiilor şi al simplităţii structurii formale care dau un sens foarte precis acestei noţiuni — acela al calităţii de a fi însuşit repede de către mase, de a circula şi pe cale orală şi de a fi cîntat spontan de către mase în anumite împrejurări („prilejuri") de manifestări colective. Numai astfel cîntecul îşi îndeplineşte rolul de a transforma conştiinţa maselor într-o forţă capabilă să determine fapte mari în lupta pentru îngroparea lumii vechi şi edificarea lumii noi, comuniste.

O parte din cîntecele amintite mai sus îndeplinesc din plin aceste cerinţe. Ele trăiesc, acţionează asupra conştiinţei maselor, le mobilizează, le luminează drumul. Este sigur că tocmai astfel de cîntece vor rămîne multă vreme vii în inima noastră — iubite şi duse mai departe. Întocmai aşa cum noi trăim azi aievea, datorită marşurilor şi cîntecelor populare despre Tudor Vladimirescu sau datorită cîntecelor din ilegalitate ale comuniştilor, vremurile de luptă de altădată, tot aşa, în mod sigur, urmaşii noştri, cîntînd cele mai bune cîntece de masă create în zilele noastre, vor trăi aievea epoca noastră de muncă eroică a construirii socialismului.

Aici e momentul să amintim cititorilor rolul pe care cîntecul de masă l-a avut şi-l are în promovarea stilului coral în practica muzicală a poporului nostru. Muzica corală a devenit astfel un domeniu foarte larg de manifestare majoră a dragostei poporului pentru muzică şi pentru cultură în genere. Mai mult, cîntecul de masă este, pe lîngă un valoros educator politic, şi un punct de plecare în educaţia muzicală propriu-zisă a maselor.

Pentru a încheia, vom mai aminti ideea importantă a atragerii tuturor compozitorilor în creaţia cîntecului de mase. Pentru compozitori acest lucru înseamnă contribuţia lor la munca eroică a întregului popor în construirea socialismului. Căci cîntecele de masă propagă şi întreţin în inimi focul dragostei de patrie şi al idealului comunist ; ele pot trezi curajul, voinţa de luptă, eroismul. Istoria merge înainte cu masele şi cu acei artişti care intră în rînduri alături de ele. Semnul acestei alăturări pentru un compozitor este făurirea unor asemenea arme spirituale a revoluţiei cum sînt cîntecele de masă. Ele constituie o legătură trainică, vie, a compozitorilor cu viaţa şi lupta de azi a poporului.

Muzica ușoară

de GHERASE DENDRINO și J.—V. PANDELESCU

Măreața sărbătoare a Eliberării este un prilej de a arunca o privire și asupra drumului parcurs de muzica noastră ușoară în deceniul și jumătate care s-a scurs de la acest glorios eveniment. Și poate că tocmai compozitorii mai vîrstnici, care au trăit și au creat în condițiile vitrege ale regimurilor burghezo-moșierești de odinioară, pot să aprecieze mai just noile condiții în care s-a dezvoltat și se dezvoltă această ramură a muzicii atît de îmbrățișată de masele largi populare.

Creatorii noștri de muzică ușoară se numărau în anii dinaintea eliberării, pe degete. Despre un sprijin, o promovare venită din partea oficialității, în vremea aceea nici pe departe nu putea fi vorba ! Singura încurajare a fost cea venită din partea masei ascultătorilor de la galeria teatrelor de revistă „Tănase" ori „Alhambra". Spunem galerie, căci lumea snobilor din loji și fotolii nu avea urechi decît pentru muzica străină, cosmopolită, care năpădise pretutindeni : în teatrele de revistă și în restaurante, la baruri și la baluri. La epoca aceea, a cînta muzică românească într-un restaurant ca Athenée Palace, de pildă, echivala cu o degradare adusă... casei, o înjosire a „bunului gust".

Jazz-ul de origine americană invadase și acaparase localurile mari, cu excepția doar a restaurantelor în care un Grigoraș Dinicu, Jean Marcu, Petrică Moțoi, Jean Sibiceanu, Ionel Cristea și Nicu Stănescu impuneau prin măiestria lor interpretativă muzica ușoară și populară românească.

Și totuși, cei cîțiva compozitori de muzică ușoară nu s-au dat bătuți, în acea vreme în care muzica în nici un caz nu era socotită o profesiune de pe urma căreia se poate trăi. Ionel Fernic, Alexandru Leon, Ion Vasilescu, Vasile Vasilache, Elly Roman ș.a. au reușit să creeze atunci bucăți de muzică românească pe care poporul nostru le-a primit cu convingere și le-a răspîndit cu dragoste (unele au trecut și peste hotare), în pofida valului strivitor al muzicii sincopate și decadente de origine americană.

Trebuie să arătăm că dintr-un sentiment patriotic, compozitori ca Ion Vasilescu, Elly Roman ș.a. s-au îndreptat în acea vreme cu interes și dragoste către muzica ușoară românească și către romanța veche orășenească, compunînd cîntece, romanțe, bucăți de dans, ale căror intonații erau în spiritul muzicii poporului. Compozitorul Gherase Dendrino s-a orientat, la rîndul său, curînd după ce Ion Vasilescu inițiase acest drum al muzicii ușoare moderne, către o muzică inspirată din creația autohtonă.

La acea epocă, disprețul față de muzica românească era atît de mare încît unii compozitori își strecurau muzica punîndu-i titluri englezești, ba adoptînd chiar nume noi, pseudonime cu rezonanță străină, de preferință americană.

Este aproape de la sine înțeles că despre o tematică legată de viața și năzuințele poporului, despre o valoare educativă a muzicii, nu putea fi nici pe departe vorba. Muzica aceea ușoară era, uneori, frumoasă, melodioasă, dar compozitorii trebuiau să facă tot soiul de concesii gusturilor cosmopolite.

O dată cu Eliberarea, a fost inaugurată însă o nouă eră și în viața compozitorilor. Crearea unei muzici care să răspundă năzuințelor către frumos, către artă și cultură, ale celor mai largi mase și care inspirîndu-se din viața nouă și din munca poporului să constituie, la rîndul ei, un sprijin în lupta acestuia pentru construirea socialismului în țara noastră, a devenit preocuparea arzătoare și a creatorilor de muzică ușoară. Sub îndrumarea înțeleaptă a partidului, compozitorii au prins a-și ridica atît nivelul ideologic cît și măiestria artistică. Noi și noi tinere forțe artistice, favorizate de condițiile atît de înfloritoare create artei și culturii în țara noastră, s-au ridicat și afirmat cu mult succes în anii puterii populare cînd muzica, valoarea ei socială și educativă au devenit o problemă de stat.

Caracteristica de seamă a muzicii ușoare noi este tematica sa, ancorată cu putere în realitățile vieții pe care o trăim.

Într-adevăr, fără a părăsi muzica distractivă cu caracter de dans, compozitorii de muzică ușoară, dîndu-și mîna frățește cu creatorii cîntecelor de mase, au atacat cele mai arzătoare teme ale actualității. În această privință, valoroasa experiență a muzicii sovietice, minunatele cîntece melodioase și de bogat conținut expresiv ale lui Dunaevski, Soloviov-Sedoi, Miliutin, Blanter ș.a. au constituit un îndreptar prețios pentru toți creatorii de muzică ușoară.

Niciodată în istoria vieții artistice din țara noastră nu a apărut o asemenea producție uriașă de cîntece — majoritatea inspirate din aspectele noi ale vieții poporului.

Figura eroică a oamenilor muncii de pretutindeni, din uzine, din fabrici și din mine, ca și de pe întinsul ogoarelor patriei, și-a aflat o avîntată expresie într-o seamă de cîntece scrise cu un cald și sincer sentiment, pătrunse de fiorul vieții noi, de patosul muncii. Compozitorii au mers și merg necontenit în mijlocul oamenilor muncii. Ei iau pildă de la viața plină de dăruire a acestora, inspirîndu-se și creînd pe temeiul ei.

Este nesfîrșit șirul cîntecelor care își au obîrșia în munca de pe șantiere ori din fabrici. Unele din ele și-au croit drum lung și frumos către inima oamenilor muncii, au trecut de mult granițele țării, au însuflețit, la rîndul lor masele. Repede

Stand de discuri

ne vin în minte cîntecele atît de mobilizatoare „Hei rup" de Mauriciu Vescan ori „Tovarăşe grăbeşte pasul" de Elly Roman, care au fluturat ani de-a rîndul pe buzele tuturor şi care se mai cîntă şi astăzi.

Viaţa de muncă plină de o atît de nobilă abnegaţie a minerilor ca şi aceea a furnaliştilor şi-a aflat un puternic ecou în creaţia compozitorilor. Nu am putea cita aici mulţimea cîntecelor apărute. Amintim doar „Cînd voi fi miner" (A. Giroveanu), „Măi fetiţă de la Jiu" (H. Mălineanu), „Înălţăm furnaliştilor cîntare" (H. Schwartzman). Munca rodnică a textiliştilor şi-a aflat expresia în cîntecul, de pildă, „Lină Cătălină" de Radu Şerban, pătruns de frumoase intonaţii populare, iar N. Kirculescu a scris, recent, „Cîntecul oţelarilor".

Nu există aspect de seamă al muncii înfloritoare din patria noastră şi aproape că nu există ramură de producţie care să nu fi fost cîntată de compozitorii de muzică uşoară.

De la Eliberare şi pînă în prezent, toate marile realizări din viaţa poporului, toate măreţele acţiuni iniţiate şi conduse de Partid au fost şi sînt evocate în unele cîntece avîntate, mobilizatoare ale compozitorilor de muzică uşoară.

O pleiadă de creatori, ca Anatol Albin, Richard Bartzer, Ştefan Cardoş, Eugen Cerbu, Florin Comişel, Noru Demetriad, Sile Dinicu, Aurel Giroveanu, Mişu Iancu, Emanoil Ionescu, Jean Letoni, H. Mălineanu, Lulu Orăscu, Petre Romea, Radu Şerban, Ion Vasilescu, Mauriciu Vescan, Teodor Sibiceanu, Richard Stein, Vasile Veselovski ş.a. au scris cîntece numeroase care au căpătat un loc de cinste în sufletul poporului nostru. Ei au redat cu un puternic sentiment patriotic tema muncii socialiste, marile înfăptuiri, marile construcţii, prietenia cu Uniunea Sovietică ca şi marile sărbători ale poporului, „23 August", „1 Mai", „Aniversarea Republicii" ş.a. Alte cîntece pline de însufleţire au fost închinate armatei populare, pionierilor şi tineretului muncitor, sportivilor, ori înfrăţirii naţionalităţilor conlocuitoare.

Ar fi greu să menţionăm uriaşa producţie a compozitorilor de muzică uşoară din răstimpul celor 15 ani.

Dar cîntece ca „Ţara mea", „Marşul constructorilor", „Cîntecul navetiştilor", „Cîntecul strungului", Ţesătoarea", „Cîntecul tractoristei", „Cale lungă drum de fier", „Veniţi pe stadioane", „S-a aprins lumina", „Cîntec pentru 1 Mai", „Cîntec pentru Republică", „Daţi mîna popoare", „În clubul muncitoresc", „Salut voios de pionier", „Marşul miliţiei", „Podul prieteniei", „15 ani de viaţă nouă", „Cîntec ostăşesc", „Mulţumesc din inimă Partidului", „Pornesc matrozii Republicii noastre", „Marşul constructorilor oraşului Bucureşti", „Privim spre răsărit", „Cîntecul sputnicului", „M-am îndrăgostit de tine, Moscova" etc. etc. dovedesc diversitatea tematicii, a preocupărilor creatorilor de muzică uşoară, participarea înflăcărată a compozitorilor la viaţa nouă care se dezvoltă tot mai înfloritoare în patria noastră.

Fără a părăsi melodia lirică şi romanţa ori cîntecele de dans, compozitorii de muzică uşoară au dat la iveală melodii care îşi au izvorul inspiraţiei în bucuria maselor largi care trăiesc cu plenitudine viaţa cea nouă din patria noastră. Melodiile cîntă de asemenea sentimentele dragostei curate a oamenilor muncii. Cunoscutul cîntec de un atît de pătrunzător lirism „Drag îmi e bădiţa cu tractorul" de Ion Vasilescu, scris în spiritul doinelor şi horelor romîneşti, a devenit un exemplu clasic de lucrare în care tema muncii constructive se împleteşte cu aceea a dragostei. În acest cîntec care atinge forma superioară de lied, intonaţiile muzicii noastre populare răzbat cu deosebită putere. Tot astfel, cîntece ca „Garofiţa" de H. Mălineanu (scris pe ritmul de joc „Ciuleandra"). „Tropa-tropa" (pe un ritm de joc din Ţara Oaşului, de Elly Roman), „Brezuţa" de Florentin Delmar (pe ritmul jocului „Ca la Breaza") etc., dovedesc evoluţia fericită a muzicii noastre uşoare, în sensul apropierii ei de forma naţională, a folosirii în chip creator a intonaţiilor populare. Unele din aceste cîntece şi-au dobîndit, tocmai pe acest temei, o largă circulaţie şi peste hotare.

Muzica uşoară a devenit uneori un element activ de satiră socială, de biciuire a rămînerilor în urmă, de spicuire a anumitor apucături. Succesul enorm, internaţional al lui „Marinică" de H. Mălineanu şi mai recent primirea bună de care s-a bucurat „Coco" de Florentin Delmar ori „Scrisoarea motanului negru" de Aurel Giroveanu, apoi succesele cîntecelor „Tovarăşul Chiulici" de Elly Roman, „Năică" de N. Kirculescu, „Vino mîine" de Marius Mihail — pentru a nu cita decît pe acestea — sînt doar cîteva bune exemple.

Compozitorii de muzică uşoară au repurtat însă în anii de democraţie populară victorii de seamă în unele domenii cu totul noi. Ei au atacat din plin genul operetei, al muzicii pentru film şi pen-

tru teatrul de păpuși. Opereta „N-a fost nuntă mai frumoasă" de N. Kirculescu a fost reprezentată atît la București cît și la Cluj și Budapesta (în limba maghiară) și „Ana Lugojana", „Plutașul de pe Bistrița" de Filaret Barbu au fost reprezentate la București și la Moscova, apoi la Berlin, „Colomba" de E. Roman la Moscova iar „Lăsați-mă sînt cînt" de Gherase Dendrino, la București, Iași, Cluj, Oradea, Timișoara, precum și la Moscova, Odesa, Dresda, Leipzig, Zwickau, Olomuc și Belgrad. Menționăm de asemenea opereta „Culegătorii de stele" de Florin Comișel, reprezentată la București. Numărul mare de spectacole pe care le-au atins unele din aceste operete în străinătate (peste 100 reprezentații cu „Lăsați-mă să cînt" la Dresda și cca. 40 cu „Plutașul de pe Bistrița" la Berlin) dovedește valoarea creației românești în acest gen. În această ordine de idei se cuvin citate și operetele radiofonice „Prichindel și Mărunțica", „Povestea anotimpurilor" de Elly Roman, „Aventurile baronului Münchausen" și „Cîntecul prieteniei" de Nicolae Kirculescu, „Găinușa de aur" de Aurel Giroveanu și încă altele, pe care compozitorii le-au scris cu dragoste pentru copii.

Avîntul pe care l-a luat în anii din urmă producția de filme românești a stimulat și creația compozitorilor de muzică ușoară. Ei s-au aplicat unei munci artistice noi, reușind adesea să realizeze muzici sugestive pline de interes : „Directorul nostru" și „Nufărul roșu" (Ion Vasilescu), „Șurubul lui Marinică" (H. Mălineanu), „Fetița mincinoasă" de N. Kirculescu, „Afacerea Protar" (G. Dendrino), „București, oraș înflorit" (A. Giroveanu) ș.a.

Succese de seamă au fost obținute și în domeniul „Teatrului de Păpuși" (muzica scrisă pentru spectacolul „Doi la zero" de H. Mălineanu și pentru „Căluțul cocoșat" de N. Kirculescu) etc.

Aruncînd o privire asupra creației noastre în anii de după Eliberare, avem dreptul să ne bucurăm și de faptul că unii compozitori de muzică simfonică și de cameră au înțeles să-și pună talentul și măiestria artistică în lucrări de muzică distractivă, de dans ori pentru copii ; Hilda Jerea a compus „Romanța Bucureștiului", tango-ul „Visare", „Vals lent" etc., și încă alții. Pe de altă parte, au fost încurajați către compoziție mulți interpreți. Sile Dinicu, Jean Ionescu, Jancsi Körössy, Gelu Solomonescu, Gaston Ursu etc. etc. au compus melodii care s-au bucurat și se bucură de aprecierea ascultătorilor amatori de muzică ușoară. Unii dintre aceștia au devenit ulterior membri ai Uniunii Compozitorilor.

În acțiunea de promovare și difuzare a muzicii este de subliniat în primul rînd rolul important al Uniunii Compozitorilor. Biroul secției de muzică ușoară a dat și dă un ajutor neprecupețit, o îndrumare valoroasă, tuturor celor care prezintă lucrările în vederea omologărilor. S-a urmărit în mod deosebit descoperirea talentelor autentice, originale, stimularea și aprecierea acestora. S-au urmărit, de asemenea, încurajarea și promovarea textelor de calitate și avem datoria să arătăm aportul însemnat al cunoscuților poeți și textieri Vlaicu Bîrna, Mihu Dragomir, Eugen Frunză, Jack Fulga, Aurel Felea, Puiu Maximilian, Ion Serebreanu, N. Stroe, Cicerone Teodorescu, George Voinescu și încă alții care au contribuit la mersul înainte al muzicii ușoare românești.

Desigur, forul care dispune de posibilitățile de a acționa cu maximum de eficiență în ceea ce privește popularizarea creației de muzică ușoară, este Radiodifuziunea și, într-o măsură care se afirmă din ce în ce mai mult, televiziunea. La o cercetare oricît de sumară a minutajului emisiilor din cursul unei zile, se poate lesne constata că volumul muzicii ușoare românești difuzată este precumpănitor. Sub titlurile „Album de romanțe", „Piese distractive", „Noi înregistrări de muzică ușoară românească", „Medalioane de compozitori". „Muzică din filme" „Selecțiuni din operele românești", „Program de dans" sînt prezentate cu regularitate lucrările mai vechi ori în primă audiție ale compozitorilor noștri. Radiodifuziunea, care manifestă o exigență tot mai sporită pentru calitatea muzicii, acordă o deosebită atenție și mișcării artistice de amatori ce se afirmă pe zi ce trece cu tot mai mult succes, atît în întreprinderi, fabrici și uzine cît și în gospodăriile agricole colective. Echipele sindicale fruntașe sînt aduse în fața microfonului fiind astfel încurajate, stimulate. Faptul că activitatea lor artistică este recunoscută ca meritorie și popularizată, constituie un imbold puternic și pentru alte formațiuni similare.

În vremea din urmă, Teatrul satiric „C. Tănase" și „Teatrul de Estradă" al Regiunii București precum și celelalte teatre muzicale din restul țării au contribuit simțitor la promovarea atît a creației cît și a interpreților de muzică ușoară. Îndeosebi ultimele spectacole „Pe aripile revistei" cu muzică de H. Mălineanu, N. Patrichi și Petre Romea și „Am încălecat pe-o șa" (muzica de H. Mălineanu, N. Kirculescu și Em. Ionescu) s-au

Aspect din „Revista 58"

dovedit just orientate : satira este realizată cu spirit, muzica accesibilă, spumoasă, antrenantă.

În acțiunea de popularizare a muzicii ușoare, un rol de seamă a revenit Casei de discuri „Electrecord". Aceasta și-a sporit producția anuală la circa 1.000.000 discuri din care 45% sînt de muzică ușoară. Discurile cu muzică ușoară românească sînt tot mai cerute atît la noi cît și peste hotare. Tirajele unor anumite piese de largă circulație ca „La revedere" de N. Valeriu, „E toamnă iar" de Șt. Kardoș, „Tropa-tropa" de Elly Roman, „Parcă ne-am cunoaște de cînd lumea" de Marius Mihail etc. etc. au atins cifre de ordinul miilor (7—8000), pentru a nu mai vorbi de „În Bucureștiul iubit" de Mauriciu Vescan, „La tebea liubliu" de N. Kirculescu, „M-am îndrăgostit de tine, Moscova" de Elly Roman, care au fost solicitate numai în U.R.S.S. cu cîte 12.000 discuri. În 1959, comenzile de discuri „Electrecord" Standard primite din partea Uniunii Sovietice s-au ridicat la cîte 10.000 pentru fiecare din cîntecele „Pentru tine am plîns" de Ion Vasilescu, „Prima poezie" de Nicolae Kirculescu și „Ștrengarul" de Horia Ropcea, iar un disc micro cu selecțiuni din opereta „Lăsați-mă să cînt" de Gh. Dendrino și altul cu cîntecele „Marinică", „Tropa-tropa", „Ești dragostea mea" și „Cînd trandafirii înfloresc" au fost cerute, fiecare, în 4000 exemplare. Au fost depuse eforturi remarcabile pentru îmbunătățirea atît a interpretării (ridicată la un nivel lăudabil prin grija șefului orchestrei de muzică ușoară Theodor Cosma) cît și a calității materialului de fabricație.

În domeniul interpretării vocale a muzicii de estradă s-au realizat în vremea din urmă progrese de seamă în sensul abandonării acelei maniere decadente de tărăgănare languroasă a frazei și de sincopare a ritmurilor, în favoarea unei ținute sobre și a unei debitări corecte a cîntecului. Gică Petrescu, Dorina Drăghici, Nicolae Nițescu, Simona Casian, Lavinia Slăveanu, Rodion Hodovanski, Florin Dorian, Alla Baianova, Micaela Cotaru, Mara Ianoli, Aida Moga, Ion Luican, Maria Serea, Nicu Stoenescu, Gaby Pascu, Gigi Marga, Roxana Matei, Surorile Cozac, Dorel Liveanu, Sorina Dan etc. etc. urmăresc consecvent ridicarea nivelului artistic al interpretării lor. Este de subliniat, pe de altă parte, aportul artistic remarcabil al unor cunoscuți interpreți ai primei noastre scene lirice ca Arta Florescu, Jolanda Mărculescu, Mircea Buciu etc. precum și ai teatrului ca Liliana Tomescu, Ion Lucian care nu au ezitat să se manifeste și în domeniul genului ușor ridicînd calitatea interpretării și obținînd succese mari.

Alți interpreți instrumentiști ca Jean Ionescu, Jancsi Körössy, Sergiu Malagamba, Gelu Solomonescu, Edmond Deda, Gaston Ursu, Alexandru Imre, Horia Ropcea etc., etc. s-au făcut apreciați atît la noi cît și peste hotare, în U.R.S.S., R. Cehoslovacă, R. P. Polonă, R. P. Bulgaria, R. P. Ungară.

Este de menționat că orchestra de muzică ușoară „Electrecord" condusă de Theodor Cosma este laureată a celui de-al 6-lea Festival al Tineretului și Studenților de la Moscova. Succese deosebite a repurtat în U.R.S.S. și jazzul simfonic „București" de sub conducerea lui Sergiu Malagamba, care a întrunit aprecierile unanime atît ale spectatorilor cît și ale specialiștilor. A. G. Prohodjenko, directorul Filarmonicii de Stat din Odesa, a declarat că jazzul simfonic romînesc este unul dintre cele mai bune din Europa iar Al. Konnikov, relevînd în „Sovetskaia Kultura" varietatea și individualitatea artistică a interpreților, afirmă, între altele, că Sergiu Malagamba poate fi socotit drept unul dintre cei mai buni interpreți ai instrumentelor de percuție din Europa.

În opera de difuzare a muzicii ușoare, un rol de seamă l-au împlinit și îl împlinesc tipăriturile muzicale. Apreciind necesitatea ca interpreții să poată fi la curent cu realizările creatorilor noștri, Uniunea Compozitorilor a tipărit în anii din urmă cca. 100 bucăți de muzică ușoară sub forma de foi volante pentru voce și pian ori cu orchestrații „elastice" pentru formații diverse. Editura Muzicală, înființată în 1958, a dat o atenție deosebită muzicii ușoare, tipărind, pînă în prezent, cîteva zeci de piese și cinci caiete cu romanțe românești, apoi caiete cu valsuri și alte bucăți scrise pentru acordeon. Mai este de semnalat faptul că metoda de acordeon (Mișu Iancu-Petre Romea) este la a treia ediție (în total 14.500 exemplare) — ceea ce dovedește interesul cu care profesioniștii și amatorii din domeniul muzicii ușoare urmăresc să se perfecționeze la acest instrument popular.

Toate acestea nu fac decît să favorizeze cunoașterea și răspîndirea muzicii ușoare românești. Fapt este că la Radio, pe scena teatrelor de estradă, în restaurante etc. pretutindeni muzica românească și-a căpătat un loc binemeritat și care crește necontenit.

Această privire asupra muzicii ușoare românești (fără îndoială mult incompletă) ne poate da totuși măsura înfăptuirilor în acest domeniu de-a lungul celor 15 ani care au trecut de la Eliberarea Patriei noastre.

Prețuind cum se cuvine toate aceste realizări, trebuie să arătăm totuși că în fața creatorilor de muzică ușoară stăruie încă o seamă de sarcini. Compozitorii trebuie să abordeze cu și mai multă ardoare tematica actuală a vieții noi, în același timp să evite schematismul și simplismul în creație, goana după „șlagăr", după „originalitate". Originalitatea nu se capătă, așa cum spunea maestrul Enescu, alergînd după ea, ci atunci cînd compozitorii urmăresc potențarea celor mai de seamă însușiri creatoare ce le sînt proprii. Nu trebuie să ascundem că alături de lucrările de valoare citate au apărut și o sumedenie de bucăți cu totul nereprezentative, lipsite de o melodică robustă și expresivă, lipsite de idei muzicale.

Se impune cu necesitate însușirea unei cît mai mari măiestrii componistice. Cizelarea artistică a frazei muzicale socotim că trebuie privită ca o nobilă îndeletnicire căreia fiecare creator trebuie să i se consacre cu dragoste și convingere. Aceasta

nu înseamnă că trebuie să se recurgă la artificii, la acele orchestrații „savante" greu de înțeles și de executat, care înecă, așa cum deseori s-a putut constata, filonul melodic, esența muzicii. Avem datoria să cunoaștem cît mai bine creația populară românească și să ne însușim spiritul acestui tezaur nesecat de melodii în care s-a concentrat, de veacuri, sensibilitatea, dragostea de viață și năzuințele poporului nostru. Avînd aceste temeiuri în față, compozitorii vor putea crea lucrări valoroase care inspirîndu-se din viața cea nouă, din realizările socialismului în patria noastră să ducă și mai departe, la un nivel și mai ridicat, toate cuceririle de pînă acum.

Muzicologia

de ZENO VANCEA

Deși, din cauza condițiilor istorice nefavorabile, muzica profesională românească a luat naștere tîrziu și nu s-a putut dezvolta decît în condiții cu totul vitrege — lipsa unui sprijin oficial din partea statului burghez și orientarea cosmopolită a claselor suprapuse —, realizările înaintașilor pe tărîmul creației muzicale românești constituie totuși un început și o bază pentru dezvoltarea ulterioară a muzicii noastre profesionale, în timp ce pe tărîmul muzicologiei nu pot fi consemnate decît timide și sporadice încercări de a da o formulare teoretică a problemelor fundamentale ale creației din acea vreme, de a descoperi legile ei specifice de dezvoltare în legătură cu creația populară precum și în legătură cu rosturile ei în viața societății. Astfel, întreaga activitate muzicologică românească din secolul trecut se rezumă la cîteva nume : Nicolae Filimon și Cezar Boliac sînt întemeietorii criticii muzicale românești, Theodor Burada este primul care încearcă să schițeze la noi o etnografie muzicală și o istorie a muzicii românești ; Gavriil Musicescu la Iași și Iacob Mureșianu la Blaj, în coloanele revistei muzicale pe care o conduc, sînt cei dintîi care încearcă să deslușească și să formuleze teoretic structura specifică a muzicii populare românești ; iar Titus Cerne este primul muzician român care dă la iveală un dicționar muzical. În prima parte a secolului nostru se poate consemna o creștere mai însemnată în acest domeniu. Deși muzicologia era pe atunci o activitate sortită dinainte, din punct de vedere material, eșecului și puținii noștri muzicologi se văd de cele mai multe ori obligați a-și tipări scrierile pe propria cheltuială, apar totuși cîțiva muzicologi care sub imboldul unui nivel muzical general mai crescut, al unui interes mai mare al publicului, deși lipsiți de sprijin oficial și luptînd cu indiferența editorilor, contribuie totuși la o mai însemnată îmbogățire a muzicologiei românești. Astfel, trebuie să amintim merituoasele încercări ale lui Mihail Gr. Poslușnicu de a alcătui o mai cuprinzătoare istorie a muzicii românești, diferite lucrări cu caracter istoric ale lui George Breazul („Patrium carmen" etc), scrierile teoretice asupra folclorului românesc ale lui Constantin Brăiloiu, cercetările în domeniul muzicii bizantine ale lui I. D. Petrescu, o scurtă istorie a muzicii românești din Transilvania de Tiberiu Brediceanu, studii estetice și pedagogice ale lui Maximilian Costin, care a scris și prima biografie a lui George Enescu, culegerile de folclor ale lui D. Kiriac, G. Fira, Sabin Drăgoi etc. De asemenea, există și o mai intensă reflectare a vieții muzicale în cronicile muzicale care apar în ziare și reviste, semnate de compozitori reprezentativi ca Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Ion Nonna Otescu, Constantin Nottara și critici muzicali ca George Breazul, Emanoil Ciomac, Andrei Tudor, Romeo Alexandrescu și alții. Totuși, această activitate nu constituie decît începutul unor preocupări muzicologice mai intense, suferind în general de deficiența orientării de pe poziții idealiste, neputîndu-se sprijini pe bazele cu adevărat științifice ale concepției filozofice marxist-leniniste, pe principiile materialismului dialectic și istoric.

Apreciindu-se deci cum se cuvine rolul pe care muzicologia îl poate avea în dezbaterea și lămurirea întregului complex de probleme care stau la baza creației muzicale realist-socialiste pusă în slujba poporului, precum și rostul ei educativ în rîndul maselor, muzicologii și criticii muzicali au fost și ei afiliați la organizația obștească a creatorilor în domeniul muzicii — Uniunea Compozitorilor din R.P.R.

Astfel, prin înființarea secției de muzicologie a fost posibilă pentru prima dată la noi înmănunchierea celor ce activau pe acest tărîm — pînă atunci răzleți — într-o colectivitate, avînd la bază nu numai o ideologie comună, dar și un plan de muncă și obiective științifice bine stabilite. Dar, pentru a putea face față sarcinilor numeroase și exigențelor crescute în cadrul acestei discipline, a fost necesară mărirea și reînnoirea cadrelor prin formarea unor tineri muzicologi bine pregătiți.

Eliberarea a pus în fața muzicologiei noastre sarcini noi și a creat condiții prielnice pentru înfăptuirea lor. Încă în perioada imediat următoare eliberării, în presa de partid, muzicienii comuniști militau pentru introducerea unui spirit nou în viața muzicală, pentru democratizarea ei.

Profesorul George Breazul vorbind la festivitatea Bicentenarului lui Mozart

Paralel cu probleme organizatorice ale vieții muzicale a vremii, în presa de partid erau tratate probleme teoretice muzicale și apăreau materiale cu privire la rolul muzicii în viața socială din acea perioadă și din trecutul istoric. Astfel, în publicistica muzicală încep să apară criterii noi: criteriul caracterului popular, al partinității artei muzicale, care vin să înlocuiască criteriile abstracte, „de gust" impresionist. Desigur că aceste criterii noi veneau în contradicție cu teoria burgheză a „artei pentru artă" introducînd deschis în aprecierea fenomenelor vieții muzicale criteriile vieții însăși. Asistăm, după eliberare, la opera de educare de către partid a muzicienilor în spiritul răspunderii lor sociale, în spiritul unui consecvent democratism. Această operă nu a fost ușoară întrucît inerția ideologiei burgheze, odinioară dominantă, crea piedici în conștiința muzicienilor pentru asimilarea noului mod de gîndire. Pe de altă parte, exista o permamentă presiune a ideologiei burgheze, întemeiată pe dominația relațiilor capitaliste în țara noastră și pe propaganda din străinătate.

Lupta dusă de partid, atît prin presă cît și prin intervențiile muzicienilor comuniști la Societatea Compozitorilor Romîni, tindea să dezvăluie tuturor muzicienilor cinstiți care este făgașul dezvoltării firești a vieții sociale în Romînia nouă și, implicit, și a vieții muzicale. Aceste intervenții în presă și în instituții muzicale constituiau nucleul unei noi modalități de gîndire despre problemele muzicii — *unei noi muzicologii.*

Vizitele primilor muzicieni sovietici, interpretarea lucrărilor compozitorilor din U.R.S.S., primele contacte cu muzicologia sovietică au constituit prilejuri de învățăminte esențiale pentru oamenii de muzică de la noi, învățăminte expuse de ei și în presă. Astfel, într-un interviu acordat ziarului „Veac Nou", George Enescu sublinia noua tematică — nu folclorică, „pur" muzicală, ci izvorîtă din actualitate — a Simfoniei a VII-a de Șostacovici, exprimîndu-și admirația înaltă pentru această operă. De asemenea, și în alte materiale erau subliniate trăsăturile noi, caracteristice muzicii sovietice care, în scurtă vreme, prin reprezentanții ei cei mai străluciți își cîștigase un prestigiu înalt, ce lumina rodnicia cu care ea fusese îndrumată de Partidul Comunist al Uniunii Sovietice. În 1948 a apărut Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. cu privire la problemele muzicii, salutată de toți oamenii de muzică progresiști care găseau în ea cristalizate principiile de bază estetico-ideologice ale muzicii cu adevărat înaintate, principiile realismului socialist, ale legăturii strînse a artei cu viața și lupta poporului, ale fidelității față de cele mai bune tradiții ale clasicilor și ale creației populare, principiul luptei împotriva influenței formalismului în muzică, împotriva încercărilor de a nega sau diminua funcția socială a artei muzicale.

Principiile care stau la baza orientării muzicii de către Partidul marxist-leninist al clasei muncitoare nu au o sferă de aplicare locală, mărginită la o țară sau la un moment tactic dat, ci au o însemnătate internațională și determină trăsăturile esențiale ale muzicii cu adevărat avansate din epoca noastră. Pentru traducerea consecventă în viață a principiilor înaintate în muzică, Partidul Muncitoresc Romîn a desfășurat o largă acțiune ideologic-organizatorică, în care muzicologiei îi revenea o sarcină de seamă. Aceste principii, care corespund necesităților firești de dezvoltare a muzicii noastre în contemporaneitate, erau înfățișate în presa noastră și în cadrul unor cenacluri și conferințe organizate la vechea Societate a Compozitorilor Romîni și mai ales la Uniunea Compozitorilor din R.P.R. Astfel, gîndirea teoretică muzicală începe să se dezvolte în strînsă legătură cu practica muzicală. Această osmoză binefăcătoare a generat și o particularitate nouă a muzicologiei noastre. Dezbaterile creatoare de la Uniunea Compozitorilor erau o școală ideologică de mare însemnătate care antrena o serie de muzicieni la expunerea punctului lor de vedere despre o lucrare sau alta, despre o problemă sau alta și la discutarea lui. De aceea, nu ne poate mira faptul că, alături de numele unor muzicologi profesioniști, ca George Breazul, Andrei Tudor, J.-V. Pandelescu, Stela Sava, Tiberiu Alexandru, Vasile Cristian, Gheorghe Merișescu, Romeo Ghircoiașu, Ștefan Lakatoș ș.a. în domeniul activității muzicologice, vedem figurînd numele unor compozitori ca Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Tudor Ciortea, Diamandi Gheciu, Ovidiu Varga, Hilda Jerea ș.a. Intervențiile compozitorilor în domeniul muzicologiei cuprind o sferă tematică largă, de la problemele ideologic-estetice la analiza concretă a unor lucrări sau mijloace de expresie, de la probleme organizatoric-sociale din domeniul vieții muzicale la analiza situației dintr-o instituție muzicală sau alta. Școala vieții, școala dezbaterilor în colectiv a problemelor vitale ale artei i-a ajutat în această activitate.

Dar dezvoltarea muzicologiei presupunea și mărirea numărului de cadre muzicologice și reînnoirea lor prin promovarea cu curaj a unor tineri muzicologi. Călirea și pregătirea acestora s-a făcut în anii eliberării atît la școala muzicală cît, mai ales, la școala vieții, a luptei ideologice ascuțite desfășurată la noi în țară. Tinerele cadre și-au asimilat astfel, pe lîngă o solidă pregătire academică, capacitatea de a discerne în mod just nou și vechiul din viața noastră muzicală și de a milita pentru progresul real al artei noastre muzicale pentru întărirea legăturilor ei cu viața poporului. Faptul că mulți tineri erau chemați să participe la viața muzicologiei noastre încă de pe băncile conservatoarelor (în lectorate, la radio, în redacții, în secțiile muzicale ale unor organizații și instituții ca ARLUS, SRSC, Institutul de folclor, Casa de Creație Populară, unde se bucură de îndrumarea ideologic-profesională a unor cadre mai vîrstnice cu experiență) garanta formarea lor complexă ca tineri capabili să contribuie la îndeplinirea sarcinilor multiple ale muzicologiei noastre. Printre tinerii muzicologi formați în anii de după eliberare menționăm pe Vasile Tomescu, George Bălan, Alfred Hoffman, Ada Brumaru, Eugen Pricope, Viorel Cosma, Bissy Roman, Fernanda Foni, Traian Mîrza, Lucia Stănculeanu, Adrian Vicol, O. L. Cosma ș.a. La aceștia mai trebuie adăugați tineri compozitori care, îmbinînd activitatea practică cu cea teoretică, aduc un prețios aport la muzicologia noastră : Aurel Stroe, Andrei Porfetye, Cornel Țăranu, Doru Popovici, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu, Pascal Bentoiu ș.a.

Astfel, trăsăturile caracteristice ale situației cadrelor din muzicologia noastră par a fi transformarea în spirit nou a vechilor cadre, sporirea numărului de intervenții în muzicologie a compozitorilor (sporire care ne îndreptățește, prin amploarea ei, să vorbim de un fenomen calitativ nou) și apariția unei generații noi de muzicologi formați în anii de după eliberare, avînd o solidă pregătire ideologic-muzicală, profesională și de viață.

Unde își desfășoară aceste cadre activitatea ? În anii de după eliberare viața noastră muzicală a căpătat o expansiune considerabilă, neîntîlnită în trecut.

Viața muzicală din Republica Populară Romînă nu se limitează la aceea a cîtorva centre mari ci îmbrățișează azi nu numai numeroase orașe, dotate în anii din urmă cu importante instituții muzicale, dar și nenumărate sate de pe tot cuprinsul țării. Toate acestea semnifică participarea, în fapt, a întregului popor la viața muzicală care, astfel, a căpătat o largă bază de mase. Față de această stare de lucruri, muzicologii au sarcini în continuă creștere și o sferă de activitate infinit lărgită. Dincolo de activitatea din învățămîntul muzical și de la Uniunea Compozitorilor, din redacția revistei „Muzica" și alte redacții ale săptămînalelor de cultură, dincolo de activitatea de elaborare de studii științifice, ei activează în cadrul Institutului de Folclor, al lectoratelor Filarmonicilor de Stat, al secretariatelor artistice, al teatrelor muzicale, în cadrul direcției muzicale din Radiodifuziune, al secției din Institutul de Istoria Artei de pe lîngă Academia R.P.R., în cadrul SRSC, ARLUS, Casei de Cultură a Sindicatelor etc. Rodul cercetărilor lor nu mai este ținut sub obroc, ca odinioară, ci are posibilitatea să vadă lumina tiparului. În anul 1950 a fost creată revista „Muzica", organ al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și al Ministerului Învățămîntului și Culturii. Apar de asemenea revista „Probleme de Muzică" (publicată de Institutul de Studii Romîno-Sovietic, ARLUS, și Uniunea Compozitorilor din R.P.R.), care contribuie la cunoașterea gîndirii muzicale sovietice, revista „Studii și Cercetări de Istoria Artei" (buletin al Institutului de Istoria Artei al Academiei R.P.R.), „Revista de Folclor" (publicație a Institutului de Folclor). La aceasta se cuvine menționat spațiul acordat — din ce în ce mai corespunzător necesităților — de presa centrală și locală, de săptămînalele de cultură, „Contemporanul" și „Tribuna" problemelor de muzică. Trebuie arătat că încă în 1924 fusese exprimat dezideratul unor compozitori romîni ca Enescu, Castaldi, Otescu, Kiriac, Vidu, Dima, Alessandrescu, Brăiloiu, F. Lazăr, Brediceanu, Enacovici, Jora — „să se înființeze un așezămînt de tipar muzical romînesc". Numai în anii puterii populare, mai întîi ca secție a Editurii de Stat pentru Literatură și Artă și apoi ca Editură Muzicală de sine stătătoare, acest deziderat a putut prinde viață.

Problemele, delicate și esențiale, ale specificului muzicii ca fenomen social și gnoseologic au fost abordate sub o optică nouă, dezvăluindu-se, pe baza teoriei leniniste a cunoașterii, caracterele deosebite ale formei de reflectare muzicală a realității și subliniindu-se că acest specific este de natura *formei* reflectării și nu de natura *conți-*

Stand de tipărituri

nutului esențial reflectat. Posibilitățile de reflectare a actualității prin muzică — posibilități folosite de compozitori în practica creației lor — au constituit obiect de studiu pentru muzicologie. În aceste probleme importante, de un mare ajutor au fost dezbaterile din muzicologia sovietică, la care au participat I. Kremlev, V. Vanslov, V. Asmus, I. Nestiev etc. Este de semnalat contribuția unor muzicologi ca George Bălan, Ovidiu Varga ș.a. la dezbaterea acestor probleme la noi și la căutarea aprofundării lor. Și autorul acestor rînduri a căutat să-și aducă aportul pe acest plan.

Elaborarea consecventă în continuare, a problemelor legate de specificul modului de reflectare în muzică a vieții, se impune ca o sarcină și pe mai departe, întrucît se știe că orice confuzie în acest domeniu, orice nelămurire, este o poartă prin care se poate strecura formalismul. Catedra de estetică de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" și Secția de muzicologie au rămas datoare, în această privință, muzicienilor noștri.

În strînsă legătură cu problemele fundamentale ale conținutului și formei în arta muzicală sînt problemele legate de noțiuni ca cea de „caracter popular", „contemporaneitate", „accesibilitate", „programatism", „stil" etc. În muzicologia burgheză aceste noțiuni sînt privite sub o optică specifică, în care dispretul față de popor și formalismul se țin de mînă. Privind problema caracterului popular dintr-un punct de vedere purist, muzicologia burgheză golește noțiunea de conținutul ei de viață, de conținutul ei democratic, rupe folclorul de viața poporului și-l privește numai sub aspectul tehnic. Sarcina muzicologiei noastre constă în a stabili în ce constă cu adevărat „caracterul popular" al unei lucrări, în a lichida ruperea artificială a folclorului de conținutul pe care-l exprimă și în a sublinia că fundamentalul criteriu de apreciere a caracterului popular rezidă în modul în care, prin conținutul și forma ei, o lucrare slujește cauza poporului, înscriindu-se pe făgașul exprimării necesităților sale culturale istorice. De asemenea, noțiunea de contemporaneitate își pierduse conținutul autentic în muzicologia burgheză care rupe muzica de viața epocii în care este zămislită și apreciază „contemporaneitatea" după trăsături exterioare. În concepția noastră, adevărata contemporaneitate, adevăratul „nou" în muzică sînt legate de înțelegerea a ceea ce este nou și vechi în însăși lumea contemporană, de militarea consecventă și prin muzică pentru victoria noului ; adevărata contemporaneitate nu constă deci în imitarea particularităților exterioare ale muzicii contemporane decadente ci în înțelegerea sarcinilor contemporane ale culturii muzicale românești, în etapa istorică actuală. În jurul problemei „contemporaneității" s-au dus vii discuții și la noi. Încercările de a revizui conținutul noțiunii de „contemporaneitate" au primit riposta cuvenită. În acest sens, menționăm studiile apărute în revista „Muzica" : „Încotro se îndreaptă tinerii compozitori", „Pentru lărgirea bazelor stilistice ale creației românești", „Ce înțelegem prin contemporaneitate în muzică" ș.a.

În problemele programatismului au apărut o serie de studii semnate de Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Alfred Alessandrescu, Aurel Stroe, Alfred Hoffman, Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, D. Bughici, George Bălan ș.a. Dar problema a fost aprofundată sub toate aspectele în cadrul dezbaterilor despre programatism de la Uniunea Compozitorilor din R.P.R. din decembrie 1958, care au constituit o adevărată sesiune științifică.

Asemenea discuții muzicologice, la care erau antrenați și compozitori și critici, au avut loc și în problemele accesibilității (de exemplu ancheta revistei „Contemporanul" și discuțiile pe această temă de la Uniune) etc.

Privind modul în care au fost dezbătute aceste probleme, este lesne de observat că principalul criteriu de apreciere a fenomenelor din creația muzicală tinde să devină criteriul partinității, criteriul slujirii conștiente a luptei revoluționare prin mijlocirea artei la un înalt nivel ideologic și artistic. Acest înalt nivel este asigurat de traducerea în viață a principiilor metodei realismului socialist, care presupune o legătură constantă cu poporul și lupta sa pentru socialism, fidelitatea față de adevărul vieții în permanentă transformare revoluționară. Problemele realismului socialist în muzică — probleme deosebit de complexe — se cer stăruitor aprofundate în continuare de către muzicologia noastră. Ramura teoretică a muzicologiei, în strîns raport cu modul de reflectare a realității în muzică și cu legile ei de dezvoltare istorică, studiază mijloacele de expresie ale muzicii (armonie, contrapunct, melodică, orchestrație, ritmică, studiul formelor muzicale etc.). Aceste studii au o mare însemnătate practică, pe lîngă acea teoretică, ele constituind baza învățămîntului în domeniul compoziției și interpretării. În anii de după eliberare a apărut o serie de monografii didactice, care studiază variatele elemente ale muzicii, arta instrumentală etc. Astfel menționăm tratatele de contrapunct și armonie de Marțian Negrea, precum și metode instrumentale și manuale de discipline teoretice (solfegiu, armonie, contrapunct etc.).

Și în domeniul istoriei muzicii s-au obținut succese de seamă. Vechilor concepții idealiste în istoria muzicii în care, adesea, rolul personalității era hiperbolizat ea fiind ruptă de condițiile sociale, le-a luat locul o concepție științifică în care fenomenul muzical este privit în conexiunile sale cu viața materială a societății, cu dezvoltarea întregii culturi a vremii, fără a se neglija rolul personalității în istoria artei, în dezvoltarea anterioară pe care o cunoaște muzica. Apropiindu-se cu dragoste de marile figuri înaintate ale trecutului muzicii noastre și universale, muzicologia istorică nouă a tins să dezvăluie în ce constă actualitatea artei lor și să prezinte o imagine cît mai autentică a personalității lor și a rolului ei în istoria muzicii. În strînsă legătură cu acest proces de aprofundare a moștenirii clasice se impune defrișarea unor tărîmuri încă prea puțin studiate ale muzicii noastre vechi și elaborarea instrumentelor tehnice de studiu necesare. În acest domeniu muzicologii noștri mai au încă

multe de făcut, ei fiind chemați în primul rînd să-și lărgească orizontul ideologic-profesional pentru a face față sarcinilor sporite ale istoriografiei noastre vechi și noi.

Tot în domeniul etnografiei muzicale se cuvine menționată lichidarea sectarismului îngust al folcloristicii vechi, care excludea din sfera preocupărilor ei muzica populară orășenească cu importantul fenomen al cîntecului revoluționar. Această atitudine retrogradă nu putea decît să frîneze dezvoltarea pe baze științifice a etnografiei muzicale, chemată să studieze creația populară în ansamblul ei. Cercetarea folclorului orășenesc se dovedește a fi de mare însemnătate pentru înțelegerea evoluției gîndirii muzicale populare și a raporturilor ei cu gîndirea muzicală cultă. Folcloriștii noștri, talentați și pricepuți, ne-au rămas însă datori cu studii de analiză a melosului popular, cu o morfologie a acestuia.

Un avînt mare l-au luat în anii de după eliberare critica muzicală și popularizarea muzicii. Analizarea și aprecierea fenomenelor din practica vieții muzicale s-au impus de mult ca o necesitate în istoria muzicii. Cu atît mai mult, în perioada pe care o trăim — perioadă caracterizată printr-o intensă luptă ideologică — aprecierea justă a unui fenomen muzical se impune. Critica muzicală este chemată să deslușească în orice manifestare în ce măsură ea reprezintă un lucru valoros, capabil a fi dezvoltat și popularizat, capabil a desfăta pe oamenii muncii, a le educa gustul muzical. De aceea, în acești ani au apărut un fel nou de critici muzicale care nu se mulțumeau să consemneze fenomenul ci îl analizau mai profund. Asemenea critici au apărut în „Scînteia", „Romînia Liberă", „Contemporanul", „Muzica" și în alte organe de presă. Dar, totodată, mai dăinuie articole consemnative, lipsite de fermitatea poziției, de claritatea expunerii. Întărirea spiritului critic de pe poziții principiale apare ca o sarcină arzătoare a criticii noastre muzicale. Numai în felul acesta criticii vor contribui la progresul muzicii noastre, la stîrpirea aspectelor mediocre din practica componistică și interpretativă, la ridicarea nivelului de exigență a publicului.

În ceea ce privește popularizarea muzicii în cadrul lectoratelor filarmonicilor (care redactează caiete-program și organizează concerte-lecții), în cadrul direcției muzicale Radio (emisiunile educative, montajele etc.), al SRSC și ARLUS, muzicologii noștri depun o activitate susținută, plină de roade, deosebit de importantă în revoluția culturală, în opera de răspîndire largă a muzicii în popor.

Pentru oricine este evident saltul uriaș realizat în anii de după eliberare de către muzicologia noastră. Acest salt nu ar fi fost de conceput în alte condiții istorice. Chezășia dezvoltării muzicologiei noastre pe un drum rodnic o constituie sprijinirea ei de către Partid care în permanență o îndrumează spre găsirea căilor celor mai bune de slujire a poporului nostru și a artei sale muzicale, și atrage atenția cu o grijă părintească asupra oricăror greșeli, denaturări, abateri ajutînd frontul muzicologiei noastre să-și îndeplinească sarcinile. Privind în viitor, aceste sarcini apar sporite. Dar cadrele muzicologiei noastre noi, în condițiile prielnice de care se bucură, le vor duce fără îndoială la bun sfîrșit, contribuind și pe această cale la mersul luminos al țării spre socialism.

Muzica simfonică şi instrumentală

de J.—V. PANDELESCU şi EDGAR ELIAN

Nu s-au şters din memoria tuturor celor care au cunoscut, într-un fel sau altul, manifestările muzicale din trecut, condiţiile dificile în care se desfăşura viaţa muzicală în ţara noastră.

Ateneul — pentru a da un exemplu — acest lăcaş care de aproape opt decenii adăposteşte manifestările artei muzicale interpretative din Capitală — era un loc de întîlnire a exponenţilor păturii suprapuse, alcătuită dintr-un mănunchi de snobi care participau la concerte din motive... extramuzicale. Era de „bon ton" ca aceştia să fie remarcaţi şi comentaţi. Ateneul trecea drept locul de întîlnire şi de exhibiţie vestimentară, de ţinere la curent cu cele mai noi cancanuri ale „protipendadei". Însăşi manifestările de înaltă artă, animate de personalităţi proeminente ale muzicii, erau coborîte la nivelul unor evenimente îndeosebi cu caracter monden. „Luxul" participării la concertele simfonice nu şi-l putea permite, de altfel, oricine. Muncitorii, funcţionarii şi

Ştefan şi Valentin Gheorghiu concertînd la Viena (1957)

intelectualii modeşti, studenţii, erau practic excluşi. Printre alte aspecte negative ale vieţii muzicale din acea epocă se cuvine să subliniem şi dificultatea — adeseori imposibilitatea — de afirmare a soliştilor şi dirijorilor romîni, care avînd incontestabile însuşiri artistice şi-ar fi avut locul pe estrada de concert, iar pe de altă parte promovarea în proporţii minime a creaţiei compozitorilor noştri. Fruntaşii artei interpretative romîneşti — George Enescu, George Georgescu, Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski ş. a. — au avut totdeauna de luptat cu o mare rezistenţă, atît din partea forurilor de stat, cît şi a publicului snob, cînd a fost vorba de promovat muzica romînească. Cazuri ca acela al compozitorului Castaldi obligat să-şi plătească orchestra spre a i se cînta lucrările, sînt de tristă notorietate. Rarele concerte de muzică romînească erau aruncate la sfîrşit de stagiune şi deseori chiar maestrul Enescu, cu tot uriaşul său prestigiu, a avut săli aproape goale, cînd a fost vorba să se prezinte muzica romînească.

Cît despre muzica compozitorilor sovietici, deşi în anii premergători celui de-al doilea război mondial ajunsese la o certă preţuire internaţională, se înţelege că nu era de loc promovată de oficialitatea noastră. Prezentarea în această atmosferă în primă audiţie, de către dirijorul George Georgescu, în stagiunea 1936/37 a Simfoniei I de Şostacovici, a constituit o lăudabilă iniţiativă — rămasă din păcate, izolată.

În aceste condiţii, prezenţa ocazională a unor nume răsunătoare ale artei interpretative mondiale, ca Artur Rubinstein, Alfred Cortot, Bruno Walter, Wilhelm Kempf, Walter Gieseking, Felix Weingartner etc., dădea vieţii de concert mai degrabă o strălucire de suprafaţă. Este de la sine înţeles că „un centru muzical european", cum denumeau cu emfază Bucureştiul toţi parveniţii ce frecventau Ateneul, nu putea fi considerat ca atare în condiţiile în care valorile artistice naţionale — compozitori şi interpreţi — nu formau elementul de temelie al vieţii de concert.

K. Kondraşin (U.R.S.S.) dirijînd orchestra simfonică Radio (1959). Solist violonistul Ştefan Ruha

Filarmonica „Oltenia" din Craiova.

Filarmonica „Mureşul"

Filarmonica „Gh. Dima" din Oraşul Stalin.

O eră nouă avea să fie inaugurată, o dată cu eliberarea patriei de sub jugul fascist. Sub îndrumarea şi cu sprijinul partidului, s-a urmărit înfăptuirea revoluţiei culturale, pe de o parte prin ridicarea maselor populare largi la înţelegerea şi preţuirea muzicii simfonice şi de cameră, pe de altă parte prin promovarea din sînul poporului a celor mai de seamă talente, care odinioară cu greu ar fi putut învinge opreliştile de tot soiul ce le stăteau în cale.

Încă din primii ani ai eliberării, înfloritoarea viaţă muzicală sovietică a constituit o pildă strălucită care a însufleţit strădaniile artiştilor noştri profesionişti, pe calea creării unui climat nou, înviorător, în viaţa noastră muzicală.

Prin vizitele de prietenie şi documentare în U.R.S.S., la care asociaţia ARLUS a avut o contribuţie de seamă, prin prezenţa în mijlocul nostru a unor personalităţi valoroase ale artei interpretative sovietice, ca violonistul David Oistrah, pianistul Lev Oborin, membrii cvartetului Vuillaume etc., orizontul artistic a fost lărgit, viaţa noastră muzicală a prins să pulseze intens, antrenînd necontenit tot mai mulţi participanţi. Un public nou pătrunde în sălile de concert, şi la viaţa muzicală sînt antrenate cele mai de seamă forţe artistice ale ţării. De unde pînă la 23 August 1944, nu existau decît două filarmonici (la Bucureşti şi la Iaşi) şi Orchestra Simfonică Radio, treptat iau fiinţă formaţii simfonice, nu numai în cele mai de seamă oraşe ale ţării, dar chiar şi în centre mai mici, unde există o activitate muncitorească intensă, ca de exemplu la Reşiţa.

Filarmonicile din întreaga ţară au constituit şi constituie adevărate focare de răspîndire a muzicii simfonice şi de cameră, ele promovînd cu consecvenţă, în rîndurile largi ale oamenilor muncii, atît repertoriul universal de concert, cît şi muzica sovietică şi cea din ţările de democraţie populară.

Un loc de seamă îl ocupă în programe muzica românească. Toate filarmonicile din ţară şi-au făcut un punct de onoare din a promova creaţia compozitorilor noştri. Cu rare excepţii — festivaluri ori comemorări menite să prezinte un singur compozitor sau o anumită şcoală — concertele simfonice au înscris în programele lor cel puţin o lucrare românească. În felul acesta aproape toate lucrările compozitorilor noştri s-au bucurat de audiţii publice în sălile de concert.

În activitatea lor, filarmonicele din ţară au antrenat — pe linia popularizării unor lucrări vocal-simfonice de largă accesibilitate — şi anumite formaţii corale de nivel artistic ridicat, alcătuite din cîntăreţi profesionişti şi din amatori crescuţi în cadrul echipelor artistice sindicale. Tot filarmonicile au fost şi sînt instituţiile unde se afirmă cu putere interpreţii ridicaţi în anii regimului nostru democrat-popular — dirijorii şi soliştii, care susţin cu ardoare munca de răspîndire a muzicii simfonice şi de cameră în rîndurile maselor.

În viaţa muzicală a ţării noastre, activitatea Filarmonicii „George Enescu", ocupă un loc deosebit de important care se cuvine relevat.

Nevoile crescînde de artă şi cultură ale poporului nostru au dus, în anul 1953, la reorganizarea acestei instituţii. Ea a căpătat profilul unui complex artistic, care comportă, în afara orchestrei simfonice, un cor de peste 100 cîntăreţi profesionişti, orchestra de muzică populară „Barbu Lăutaru" (fostă a Institutului de Folclor), un grup de solişti şi un lectorat muzical în măsură să răspundă unor obiective educative superioare.

Este demn de arătat cum a crescut publicul de concert. În vreme ce în stagiunea 1938—39 con-

certele au fost frecventate de 15.000 amatori, în stagiunea 1958—59 au fost înregistrați peste 52.000. În aceste cifre nu este socotit publicul concertelor din timpul Festivalului „George Enescu" și nici cel care a frecventat în cursul acelei stagiuni concertele de cameră (cca. 28.000). S-a urmărit crearea unui nou public de concert alcătuit din oameni ai muncii din uzine și fabrici. Deși compoziția socială a publicului care frecventează concertele s-a îmbunătățit, trebuie să spunem că mai rămîne încă mult de realizat în această privință. Un pas înainte a fost făcut anul acesta prin concertele populare, cu programe de largă accesibilitate, cu dirijori și soliști de prestigiu și cu prețuri de intrare foarte modeste. Aceste concerte s-au bucurat de un necontestat succes pe lîngă oamenii muncii.

O atenție cu totul deosebită a fost acordată îmbunătățirii repertoriului de concert. În această privință, statisticile sînt grăitoare. Astfel, dacă în stagiunea 1941—1942 nu au fost executate decît 15 lucrări românești, în stagiunea 1958—1959, 48 lucrări simfonice dintr-un total de 142, executate în concerte publice, au fost românești. Un loc larg a fost acordat creației ruse și sovietice, precum și creației compozitorilor din țările de democrație populară, care au figurat și figurează cu regularitate în concertele simfonice ale Filarmonicii „George Enescu".

La rîndul ei, muzica de cameră a fost în mod deosebit bine reprezentată în concerte și recitaluri care au loc de două ori pe săptămînă în sala Studio și la Dalles. În cadrul acestor manifestări au fost realizate obiective de seamă. În afara popularizării marelui repertoriu universal, au fost făcute cunoscute lucrările compozitorilor noștri, prezentate în primă audiție, la un nivel artistic de calitate. A fost satisfăcută în acest fel dorința legitimă a publicului iubitor de muzică de cameră de a cunoaște realizările compozitorilor, dîndu-se totodată acestora posibilitatea de a-și verifica creația în contact cu publicul.

În stagiunea curentă au fost prezentate în concertele de muzică de cameră 1050 lucrări — dintre care circa 340 de muzică românească — ceea ce reprezintă, fără îndoială, o contribuție de seamă la cunoașterea creației noastre de acest gen. O contribuție deosebit de importantă în acțiunea de educare a tineretului dornic de artă și cultură a avut-o și o au concertele lecție. Ele sînt ținute cu regularitate săptămînal, cu exemplificări „pe viu" și pe benzi de magnetofon. S-a urmărit o gradată punere a ascultătorilor în temele cu caracter de inițiere în istoria muzicii, cu evoluția formelor și a principalelor instrumente, cît și expunerea unor probleme de estetică muzicală. Au fost făcute largi incursiuni în istoria culturii universale. S-a arătat legătura muzicii cu celelalte arte și cu literatura ; problemele programatismului, teme ca „Muzica în slujba luptei pentru pace", „Muzica și legăturile ei cu viața", „Muzică despre și pentru copii", „Comicul și umorul în muzică", „Beethoven în istoria culturii", „George Enescu interpret" etc. au fost ținute săptămînal atît de către muzicologi, compozitori și interpreți cît și de unele personalități de seamă ale vieții noastre culturale. Problemele melodiei, armoniei și formele muzicale au fost expuse cu competență și totodată accesibil de către profesorii Conservatorului „Ciprian Porumbescu". Concertele lecție au ajuns să fie frecventate de un mare număr de amatori. Ele se țin și pe lîngă majoritatea filarmonicilor din restul țării, atît de conferențiari locali, cît și din Capitală.

La un nivel înalt se prezintă și multe din programele de sală ale filarmonicii și ar fi de dorit ca ele să constituie un îndreptar și pentru programele celorlalte filarmonici din țară.

În anii puterii populare s-au putut ridica și afirma în țară și peste hotare numeroși dirijori și soliști talentați, atît dintre cei care își începuseră activitatea sub regimul burgheziei dar nu avuseseră condiții de dezvoltare, cît și dintre reprezentanții generației tinere, crescuți în școlile Romîniei noi. Constantin Silvestri, de pildă, a putut ajunge într-un scurt răstimp în primele rînduri ale dirijorilor mondiali datorită exclusiv posibilităților deschise artiștilor de regimul democrat popular. Cît despre pleiada dirijorilor care au crescut în jurul diferitelor orchestre simfonice întemeiate în acești ani sau pe lîngă orchestrele mai vechi care și-au extins activitatea în mod considerabil, e de ajuns să ne referim la numele lui Mircea Basarab, Em. Elenescu, Mircea Popa, Mircea Cristescu, Mihail Brediceanu, Iosif Conta, N. Boboc, Paul Popescu ș. a. pentru a constata înflorirea excepțională a unei vieți de concerte, în care atîți dirijori tineri găsesc cîmp de activitate.

Nu mai puțin semnificativă este situația în domeniul interpretării instrumentale, în care alături de forțe încercate, ajunse în această perioadă la maturitate artistică — Silvia Șerbescu, Gheorghe Halmoș, Gabi Grubea, Maria Fotino, Lidia Cristian ș. a. — s-a ridicat o generație tînără de artiști talentați care a dus pînă departe faima școlii interpretative românești. Ajunse de notorietate europeană, numele unor Valentin și Ștefan Gheorghiu, Ion Voicu, Radu Aldulescu, Vladimir Orlov, Mihai Constantinescu, Helmut Plattner, Ștefan Ruha ș. a. au figurat la loc de frunte în palmaresurile unor concursuri internaționale de prestigiu și pe afișele concertelor din numeroase orașe ale patriei noastre, ca și din Moscova, Paris, Londra, Praga, Berlin, Stockholm, Viena, Budapesta și alte centre artistice de seamă.

Aprecierile favorabile de care s-au bucurat artiștii noștri peste hotare au dus și la fenomenul — nou pentru țara noastră — al invitării multora din ei de a-și materializa creația interpretativă în înregistrări pentru discuri. În prezent există un important început de discografie a artiștilor români, realizat — în afara țării noastre — într-o serie de centre muzicale europene (Moscova, Paris, Londra, Praga, Budapesta etc.). Numele lui George Enescu apare pe discuri sovietice, cehoslovace, maghiare, poloneze, cel al lui Constantin Silvestri pe discuri sovietice, engleze, franceze, cehoslovace, maghiare, Valentin Gheorghiu a realizat imprimări la Paris, Londra, Praga, Radu Aldulescu și Vladimir Orlov la Praga etc.

Răspîndirea numelor artiştilor romîni în întreaga lume cu ajutorul discului duce la o justă recunoaştere a şcolii interpretative romîneşti. Înregistrînd cu acest prilej lucrări de compozitori romîni, interpreţii noştri duc departe, dincolo de hotare, faima creaţiei simfonice şi de cameră din ţara noastră. Marele premiu al discului obţinut în anul 1959 la Paris de Constantin Silvestri cu Dixtuorul şi Simfonia de cameră de George Enescu e fără îndoială un succes şi în acest sens.

Activitatea tuturor acestor interpreţi romîni nu a avut însă caracterul unei simple prezenţe a unui mănunchi de artişti talentaţi, de virtuoşi, ci a însemnat în acelaşi timp şi victoria unei concepţii noi, realiste, în arta interpretativă. Pornind de la principiile formulate cu claritate de pedagogi şi aplicate de artiştii din Uniunea Sovietică, interpreţii noştri s-au străduit să ajungă la măiestrie prin îmbinarea pregătirii tehnice cu cunoştinţele ideologice şi istorico-muzicale, bazate pe estetica marxist-leninistă. În felul acesta, artiştii romîni au ajuns să propage o artă interpretativă avansată, din care sînt abolite virtuozitatea gratuită, manierismul, dulcegăria sentimentală, patetismul ieftin, cultivarea sonorităţilor ca scop în sine sau a detaliilor nesemnificative, îndepărtarea de la spiritul compoziţiei. Desigur, nu toţi interpreţii au reuşit să aplice totdeauna cu cea mai strictă consecvenţă aceste principii. Dar rămîne indiscutabil faptul că o asemenea orientare există şi că ea s-a afirmat cu putere în realizările artiştilor romîni din ultimii 15 ani.

Succesele artei interpretative romîneşti peste hotare nu s-au limitat doar la activitatea individuală a unor dirijori şi solişti. Caracteristică pentru noua orientare a vieţii noastre de concerte este şi ridicarea substanţială a nivelului artistic al unor formaţii orchestrale şi confirmarea acestei creşteri calitative în cadrul unor turnee în străinătate. Succesele obţinute de Filarmonica „George Enescu" în U.R.S.S., R. Cehoslovacă, Finlanda, Suedia, R. P. Polonă, R. P. Ungară sînt grăitoare în această privinţă. Aprecierile presei din toate aceste ţări au fost unanime în a recunoaşte înaltul nivel al execuţiilor sale.

O verificare a nivelului la care a ajuns viaţa de concerte în ţara noastră a constituit-o Concursul şi Festivalul Internaţional „George Enescu" din septembrie 1958, cînd alături de mari personalităţi ale artei interpretative mondiale — David Oistrah, Yehudi Menuhin, Sir John Barbirolli, Claudio Arrau etc. — un mănunchi de dirijori şi solişti romîni a asigurat în colaborare cu 3 orchestre simfonice timp de aproape trei săptămîni, seară de seară, programe din cele mai atractive, despre care presa internaţională s-a exprimat în termeni elogioşi. La acestea se adaugă şi rezultatele concursului, al cărui juriu alcătuit din necontestate competenţe mondiale a decernat, în cadrul celor trei probe, două premii I şi premii II şi III unor concurenţi romîni.

Este neîndoios că această înfloritoare viaţă de concert va fi înălţată, în viitorul apropiat, pe o treaptă mai sus, pe de o parte printr-o şi mai activă participare a dirijorilor şi soliştilor la răspîndirea creaţiei romîneşti în ţară şi peste hotare, pe de altă parte printr-o exigenţă sporită faţă de calitatea propriu-zisă a execuţiei. Remarcabilele forţe artistice şi organizatorice de care dispunem ne îndreptăţesc cele mai frumoase nădejdi în ceea ce priveşte dezvoltarea viitoare a vieţii noastre muzicale.

Muzica vocală

de I. C. SPIRU

Trecînd în revistă succesele artei interpretative vocale romîneşti din cei 15 ani care s-au scurs de la eliberarea ţării noastre, constatăm cu mîndrie că poporul romîn se situează în momentul de faţă printre popoarele cele mai bogate în talente vocale de reală valoare.

Fenomenul în sine nu este deloc surprinzător, deoarece este un fapt cunoscut că în sînul poporului nostru s-au ivit şi în trecut numeroşi cîntăreţi, dintre care unii au cucerit chiar faima mondială. Încă din veacul trecut, talentul cîntăreţilor romîni *Eufrosina Vlasto-Popescu* (cunoscută sub pseudonimul Marcolini), *Elena Teodorini, Margareta Iamandi-Nuovina, Haricleia Hartulary-Darclée, Dimitrie Popovici-Bayreuth, Ioan Dumitrescu, Grigore Gabrielescu, Ioan Bă-jenaru* etc. s-a afirmat cu strălucire pe scenele celor mai însemnate teatre muzicale ale Europei.

Aceste minunate talente, însă, nu s-au putut afirma în ţara noastră, deoarece în Romînia de sub regimul burghezo-moşieresc nu au existat nici cele mai elementare condiţiuni pentru dezvoltarea şi cultivarea elementelor înzestrate cu daruri artistice. Lipsa şcolilor de specialitate, a unor teatre muzicale şi a oricărui sprijin din partea autorităţilor de stat, a silit cîntăreţii romîni, fie să renunţe la realizarea dorinţei lor (şi aceasta a fost, desigur, soarta celor mai mulţi), fie să se expatrieze, spre a se putea devota carierei artistice.

Este cunoscută lupta dusă de artiştii noştri lirici şi de înaintaşii culturii romîneşti, în frunte cu George Ştefănescu, Eduard Wachmann şi mai

tîrziu George Enescu, pentru întemeierea unei opere romîne. Se ştie, de asemenea, ce soartă oropsită a avut primul teatru-liric romînesc, Opera Romînă din Bucureşti — înfiinţată în 1919, după 35 de ani de eforturi eroice, tot din iniţiativa particulară a unui grup de cîntăreţi entuziaşti, dar neajutaţi de nimeni.

Preluată de către Stat în 1921, această primă înjghebare de operă a dus ani de-a rîndul o existenţă precară şi mereu ameninţată de lipsa fondurilor minimale necesare salarizării artiştilor, silită de a închiria orchestra Filarmonicii, deoarece nu-şi putea oferi luxul unei orchestre proprii, şi lipsită pînă şi de un local cît de cît corespunzător înaltei misiuni ce-i revenea în cadrul vieţii culturale a ţării.

Iată în cîteva cuvinte, imaginea deloc luminoasă a situaţiei în care se zbătea arta lirică romînească în epoca monarhiei şi a guvernării burghezo-moşiereşti. Este lesne de înţeles că în asemenea împrejurări arta vocală romînească nu putea să prospere. În toţi anii aceia grei, ţara noastră a produs o pleiadă întreagă de cîntăreţi de cea mai înaltă valoare ca de pildă George Folescu, Jean Athanasiu, Traian Grozăvescu, George Niculescu-Basu, Grigore Teodorescu, Dimitrie Onofrei, Mihail Nasta, Ana Roza-Vasiliu, Elena Drăgulinescu-Stinghe, Florica Cristoforeanu, Maria Snejina etc.

Dar cu toată strălucirea acestor talente excepţionale, gloria artei noastre interpretative vocale a rămas oarecum în umbră, artiştii romîni neavînd posibilitatea să activeze şi să se afirme pe plan naţional şi internaţional, după cum ar fi fost firesc.

Decenii de-a rîndul artiştii noştri şi-au irosit în zadar puterile, luptînd pentru îmbunătăţirea grelelor condiţii de activitate hărăzite celor ce şi-au devotat viaţa înfloririi culturii romîneşti. Dar nepăsarea forurilor conducătoare ale statului, lipsa de teatre muzicale, dezinteresul manifestat de cîrmuire faţă de orice iniţiativă menită să dezvolte viaţa muzicală romînească, a descurajat şi pe cei mai dîrzi. Ca o consecinţă inevitabilă a acestei situaţii vitrege a artei muzicale romîneşti, şi mai cu seamă a ramurii ei vocale, nenumărate talente au abandonat lupta, dedicîndu-se altor îndeletniciri mai sigure şi mai apreciate în epoca aceea.

Evocînd amintirea acelor vremuri întunecate, cînd cele mai nobile strădanii ale oamenilor artei şi culturii din ţara noastră erau sortite eşecului, tabloul vieţii noastre contemporane ne apare cu atît mai luminos, umplîndu-ne inimile de bucurie şi de recunoştinţă faţă de Partidul clasei muncitoare, care a izgonit bezna ignoranţei din ţara noastră, creînd condiţiile cele mai prielnice dezvoltării şi răspîndirii artei şi ştiinţei în cele mai largi mase ale poporului.

În cadrul uriaşei revoluţii culturale înfăptuite în ţara noastră în cei 15 ani scurşi de la instaurarea regimului de democraţie populară, pe lîngă toate celelalte ramuri ale vieţii culturale, arta interpretativă vocală romînească a cunoscut o dezvoltare şi un avînt fără seamăn.

Urmărind cu energie şi consecvenţă ridicarea nivelului cultural al întregului popor, Partidul şi Guvernul au creat într-un timp uluitor de scurt o vastă reţea de şcoli populare de artă, care, împreună cu nenumăratele coruri de copii şi formaţiuni artistice de amatori, înfiinţate pe lîngă miile de întreprinderi şi cămine culturale de pe toată întinderea ţării, constituie o imensă pepinieră pentru depistarea şi creşterea tinerelor talente artistice.

Mii de copii, adolescenţi şi adesea chiar şi adulţi, care pînă acum cîţiva ani nu se puteau gîndi măcar să participe activ la vreo manifestare artistică, astăzi găsesc în orice colţ al ţării numeroase prilejuri de a-şi cultiva şi valorifica glasul şi talentul muzical. Rolul formaţiunilor de amatori este deosebit de important pentru răspîndirea gustului şi a cunoştinţelor muzicale, căci din rîndurile acestora se formează viitorul public al sălilor de concerte şi spectacole, după cum tot din rîndurile lor răsar şi elementele al căror talent justifică orientarea eventuală către exercitarea artei pe plan profesional.

Elementele valoroase care se ridică astfel din sînul poporului sînt îndrumate apoi cu grijă către formele superioare de învăţămînt artistic (şcoli medii şi conservatoare), după absolvirea cărora tinerii găsesc cele mai largi posibilităţi de afirmare şi dezvoltare în cadrul diferitelor instituţii şi ansambluri muzicale create în ultimii ani.

Istoria vieţii noastre muzicale păstrează cu durere amintirea acelor vremuri nu prea depărtate, cînd, în ciuda entuziasmului şi eforturilor muzicienilor noştri, nu s-a putut realiza în capitala ţării audiţia integrală a Simfoniei a IX-a de Beethoven din cauza imposibilităţii de a întruni o formaţie corală capabilă să execute finalul acestei măreţe capodopere. După ani şi ani de încercări zadarnice, prima audiţie integrală s-a realizat abia în 1915, în cadrul unuia din memorabilele concerte dirijate de marele nostru George Enescu.

Pînă la 23 August 1944, în toată ţara au existat două orchestre filarmonice, un singur cor de mari proporţii (Societatea corală „Carmen") şi cele două opere din Bucureşti şi Cluj.

Comparînd acest penibil certificat de paupertate al guvernărilor burghezo-moşiereşti de odinioară, cu realizările regimului de democraţie populară — 19 orchestre simfonice, 16 teatre muzicale şi de estradă, 10 mari ansambluri de cîntece şi dansuri şi 25 orchestre populare, înfiinţate de la 23 August 1944 pînă în prezent — ne putem da seama cu uşurinţă ce a determinat extraordinara creştere numerică şi calitativă a producţiei noastre artistice din ultimii ani.

La toate aceste condiţii de bază, menite a favoriza şi stimula avîntul noilor forţe artistice care se ridică din masa tineretului se mai adaugă însă şi alte iniţiative de o importanţă covîrşitoare.

Printre acestea figurează concertele de muzică de cameră organizate în mod sistematic de către Filarmonica de Stat „George Enescu" precum şi concertele date în sala Studio a Filarmonicii de

Stat, special creată în vederea stimulării și evidențierii tinerelor elemente încă necunoscute. Oferind o largă posibilitate de afirmare oamenilor artei, tineri și maturi, aceste concerte au trezit și întreține o bogată activitate pe tărîmul muzicii de cameră, odinioară complet neglijată în țara noastră. Stimulentul cel mai puternic al vieții noastre artistice și al creșterii tineretului muzical însă, îl constituie concursurile și festivalurile organizate în ultimii ani.

Concursurile pe țară ale formațiilor de amatori, concursurile naționale organizate periodic în vederea participării la diferite concursuri și festivaluri internaționale, Săptămîna Muzicii Romînești din 1952, Luna Culturii Romînești, care a avut loc în 1957, au permis descoperirea și promovarea unor talente vocale strălucite ca Yolanda Mărculescu, Lucia Stănescu, Magda Ianculescu, Emilia Petrescu, Elena Cernei, Teodora Lucaciu, Lella Cincu, Vera Rudeanu, Micaela Botez, Maria Șindilaru, Matilda Onofrei, Dan Iordăchescu, David Ohanesian, Nicolae Herlea, Valentin Teodorian, Cornel Stavru, Cornel Fănățeanu, Ion Piso, Ferenc Otrok, Ladislau Konya, Nicolae Florei, Valentin Loghin și mulți alții, care au dus faima artei vocale interpretative românești contemporane departe peste hotarele țării, cucerind lauri și trofee la cele mai pretențioase competiții internaționale.

Festivalurile de la Praga, Budapesta, Varșovia, București, Moscova și Viena, concursurile internaționale de canto de la Geneva, Salzburg, Berlin, Verviers, Vercelli și Toulouse au constituit tot atîtea prilejuri pentru afirmarea glorioaselor noastre talente, dovedind totodată justețea și înțelepciunea politicii culturale duse de Partidul clasei muncitoare și de Guvernul Republicii Populare Romîne.

Nu mai puțin semnificative și înălțătoare sînt succesele cîntăreților noștri ajunși la maturitate artistică încă înainte de 23 August 1944, ca Petre Ștefănescu-Goangă, Nicolae Secăreanu, Șerban Tassian, Valentina Crețoiu, Dinu Bădescu, Mihail Știrbei, Ionel Tudoran, Mihail Arnăutu, Alexandru Enăceanu etc. sau a celor consacrați în primii ani ai regimului nostru ca de pildă Arta Florescu, Ana Tălmăceanu, Zenaida Palli, Ioana Nicola, Maria Vologescu, Cornelia Gavrilescu, Garbis Zobian, Gheorghe Corbeni, Mircea Buciu, Viorel Ban, Octav Enigărescu, Nicolae Rafael ș.a.

Este demn de relevat înrîurirea binefăcătoare exercitată de noile condiții create în anii puterii populare, asupra artiștilor noștri de toate vîrstele. Bucurîndu-se de o situație morală și materială excepțională, beneficiind de grija și sprijinul plin de solicitudine al forurilor conducătoare ale Statului precum și de îndrumarea ideologică a Partidului, cîntăreții noștri și-au putut dezvolta măiestria, atingînd un grad de maturizare a mijloacelor lor tehnice și expresive cu totul remarcabil și nemaiîntîlnit în arta lirică romînească de odinioară. Contactul nemijlocit cu arta interpretativă a maeștrilor muzicii și teatrului sovietic, cunoașterea și însușirea principiilor realismului-socialist în artă au contribuit în mod hotărîtor la conturarea unui nou stil de interpretare, la ultima cizelare și desăvîrșire artistică a talentului cîntăreților romîni.

Prin mijlocirea discului, emisiunilor radiofonice și a nenumărate turnee colective și individuale, gloria cîntăreților noștri s-a răspîndit de mult pînă în cel mai depărtat colț al țării, precum și în toate centrele importante ale lumii muzicale internaționale.

Succesele remarcabile obținute de cîntăreții noștri în țară și peste hotare au pus într-o lumină puternică școala romînească de canto, care a dat posibilitate artiștilor noștri să dovedească pretutindeni o adevărată măiestrie interpretativă. Aceasta constă în adîncirea conținutului de idei al muzicii și redarea fidelă a legăturii structurale dintre textul literar și cel muzical, în utilizarea meșteșugită a unei bogate palete de culori vocale, a unor multiple resurse expresive, a unei bune respirații, frazării și dicțiunii, în respectul profund pentru partitură, stilul autorului și al epocii respective, dar, mai ales, într-o trăire sinceră a creației de artă.

Dînd urmare chemării Partidului și Guvernului, cîntăreții noștri au ieșit din izolarea caracteristică concepțiilor burgheze de odinioară, deplasîndu-se mereu în mijlocul oamenilor muncii, de la orașe și sate. Apropiindu-se de sufletul maselor, aducînd lumina și bucuria artei în cluburile uzinelor ca și în căminele culturale ale gospodăriilor agricole de la țară, cîntăreții noștri aduc o neprețuită contribuție la educarea și culturalizarea poporului, care la rîndul său, îi înconjoară cu o neasemuită dragoste și recunoștință.

Netezind drumul către înțelegerea tot mai adîncă a muzicii, concertele populare, recitalurile și concertele educative, concertele-lecție și concursurile artistice de tot felul creează o legătură strînsă între slujitorii artei și masele largi ale oamenilor muncii, setoși de cultură și de frumos.

Făcînd o analiză cît de sumară a muncii și a rezultatelor obținute de cîntăreții romîni în cei 15 ani scurși de la eliberarea țării noastre, sîntem îndreptățiți să credem că nu este departe momentul cînd Republica Populară Romînă va figura în rîndul țărilor cu cea mai înaintată artă vocală, capabilă să facă față cu deplin succes înaltei misiuni ce-i revine în cadrul revoluției culturale, desfășurată în țara noastră.

Arta populară și de amatori

de TIBERIU ALEXANDRU

Noile condiții de viață create prin revoluția socială, politică și culturală înfăptuită în ultimii 15 ani, de la 23 August 1944 încoace, au înlesnit — între altele — dezvoltarea fără seamăn în trecutul apropiat a manifestărilor și instituțiilor artistice de tot felul. Prin grija Partidului Muncitoresc Romîn și sub directa sa oblăduire și îndrumare, mișcarea artistică de amatori, bunăoară, a dobîndit însemnate succese și a înscris numeroase realizări de seamă în făurirea unei arte noi pusă în slujba poporului, artă în care folclorul, creație artistică a maselor largi populare, îndeplinește un rol de frunte.

Mișcarea artistică de amatori din patria noastră se bucură de o tradiție îndelungată. Setea de cultură a maselor a determinat crearea în cursul veacului trecut a mai multor cercuri artistice de amatori. Acum doi ani, în toamnă, s-a sărbătorit un veac de la întemeierea corului din Chizătău, cel dintîi cor de plugari din patria noastră. „Reuniunea Romînă de Cîntări și Muzică" din Lugoj, oraș din imediata vecinătate, împlinise șapte ani de activitate în clipa în care Trifu Șepețian a înjghebat corul său de țărani muncitori. Alte cercuri artistice de amatori le-au urmat pilda, cultivînd cu dragoste cîntecul, poezia, teatrul și dansul popular. Lipsite de un sprijin eficace din partea stăpînirii burghezo-moșierești, ele și-au desfășurat cu greu munca, iar numărul lor era cu totul insuficient față de dorința maselor de a se instrui. După unele date, căminele culturale aveau în preajma izbucnirii ultimului război mondial abia cîteva sute de formații artistice.

În anii puterii populare, cu sprijinul Partidului și Guvernului, mișcarea artistică de amatori a dobîndit un larg caracter de masă, o amploare grandioasă. La cel din urmă concurs pe țară al căminelor culturale, încheiat în toamna anului 1956, au participat, bunăoară, 4686 coruri, 6916 echipe de dans, 816 formații instrumentale, 2200 brigăzi artistice, 5500 echipe de teatru, 250 de teatre de păpuși și 12.240 soliști (cîntăreți, instrumentiști și dansatori), însumînd aproximativ 600.000 de artiști amatori. Programele însuflețite de aceștia au încîntat un număr uriaș de spectatori, oameni ai muncii de la orașe și sate. Numai echipele de teatru au susținut în cadrul concursului aproximativ 72.000 de spectacole, aplaudate de vreo 3.500.000 de spectatori ! Cît privește numărul total al artiștilor amatori care își desfășoară activitatea în cadrul căminelor culturale, caselor de cultură, cluburilor sindicale și altor așezăminte de cultură și artă, cifra de un milion de inși a fost depășită ! S-a transformat în fapte învățătura lui V. I. Lenin, după care : „Arta aparține poporului. Prin rădăcinile ei cele mai adînci ea trebuie să pătrundă în însuși grosul maselor largi muncitoare, ea trebuie să fie pe înțelesul acestor mase și iubită de ele. Ea trebuie să unească simțirea, gîndirea și voința acestor mase, să le ridice. Ea trebuie să ridice artiști din sînul ei și să-i dezvolte" (*Lenin despre literatură*, București, 1949, Ed. P.M.R., p. 248—249).

Valorificarea pe toate căile a folclorului este o preocupare de frunte a mișcării artistice de amatori și pînă în prezent sîntem în măsură să însemnăm o seamă de importante realizări în acest domeniu.

Concursurile pe țară desfășurate în ultimii ani au scos la iveală un însemnat număr de soliști populari, cîntăreți și instrumentiști, valoroși păstrători și creatori de folclor. Ei au înfățișat ascultătorilor unele din cele mai alese creații artistice populare și au dovedit puternica viață a bogatelor noastre instrumente muzicale populare, precum și marea popularitate de care ele se bucură. Cîntăreți de frunte ca Maria Arion din Iara-Turda, Artemiza Bocancea din Rădăuți, Sofia Braicu din Ighișul Vechi-Agnita, Elena Crișan din Comlăuș-Criș, Elena Ilie de la O.C.L. Alimentara din Pitești, Maria Miru din Bătrîni-Teleajen, Maria Precup din Lesu-Cluj, Dumitru Rădoi de la T.R.C.L.H. Deva, Iuliana Stanciu din Iablanița-Orșova, Maria Tăut din Leordina-Vișeu, Radu Vochescu din Schitu-Filiași și încă mulți alții s-au arătat a fi minunați interpreți ai cîntecelor populare din ținuturile lor de baștină. Surorile Avram și surorile Olteanu din Sibiu s-au străduit să îmbogățească cîntarea populară romînească cîntînd pe două voci, iar Paraschiva Vlad din Șugag și Maria Prodan din Poiana-Sebeș au cîntat acompaniate de minunata formație a fluierașilor din Jina.

Particularitățile caracteristice ale diferitelor graiuri muzicale regionale, care afectează atît structura cîntecelor cît și artificiile stilistice ale interpretării acestora, sînt de așa natură încît un cîntăreț oarecare nu poate cînta în cele mai optime condiții artistice decît repertoriul regiunii în care a viețuit vreme îndelungată. La microfonul posturilor noastre de radio pot fi auziți o seamă de cîntăreți, valoroși reprezentanți ai folclorului din diferite regiuni ale țării : Maria Lătărețu (folclorul zonei Tg.-Jiu), Cornelia Bălu (folclorul zonei Baia de Aramă), Petruța Novac, Lucia Habără și Ileana Constantinescu (folclorul regiunii București), Aurelia Fătu-Rădulu, Magdalena Biriescu, Cristina Speriosu și Ion Cristoreanu (folclorul bănățean), Elisabeta Pavel, Ana Balaci și Sofia Popa (folclorul bihorean), Lili Creangă (folclorul din părțile Aradului), Aurelia Mateiaș și Lucreția Ciobanu (folclorul zonei Sibiu), Maria Peter (folclorul năsăudean), Victoria Baciu, Ana Pop-Corondan și Florentina Vlad

(folclorul din centrul Ardealului), Victoria Darvai (folclorul maramureşan), Natalia Şerbănescu şi Ştefania Stere-Polovenco (folclorul dobrogean), Ion Creţu (folclorul moldovenesc), Violeta Romanescu, Rina Tache, Constantin Eftimiu şi Dumitru Dona (folclorul orăşenesc de mahala din Muntenia) ş. a. Alexandru Grozuţă, Felician Fărcaşu şi Emil Gavriş sînt purtători ai folclorului orăşenesc din Banat şi Ardeal, iar Ioana Radu, Dan Moisescu, Ion Luican şi Ştefan Lăzărescu ai folclorului orăşenesc de dincoace de munţi.

Nenumăraţi artişti populari din toate colţurile ţării au arătat minunata lor măiestrie în folosirea instrumentelor noastre populare. Fluieraşul Constantin Maxim de abia 4 ani şi cîteva luni şi buciumaşul Alexandru Puică, în vîrstă de 11 ani, amîndoi din regiunea Bacău, au dovedit vîrsta fragedă de la care încep să se formeze talentele populare ; Petre Popescu din Tega-Ploeşti, Ilie Cazacu din Fundu-Moldovei-Suceava, Dumitru Cazan din Lungani-Iaşi, Constantin Lungu din Bezdead-Ploeşti, Maria Crăciun din Conteşti-Zimnicea, Dumitru Ciobanu din Moţăţei-Craiova, Neacşu Gheorghe din Vlădeni-Piteşti, Ton-Stoicănel din Dobroteşti-Bucureşti s-au arătat adevăraţi virtuoşi ai diferitelor fluiere ; Gheorghe Dincă din Rădoeşti-Bucureşti, în ciuda celor 19 ani ai săi, a dovedit că este un strălucit maestru al cimpoiului ; flăcăul Ilaria Constantin din comuna Calu-Iapa, regiunea Bacău, a uimit cu vigoarea şi în acelaşi timp cu fineţea cu care cîntă din bucium, iar Tudor Sarcea din Ianca-Corabia a fermecat ascultătorii prin felul cum a cîntat din solz de peşte ; alţii, ca Axente Burza din comuna Suciu de Sus-Baia Mare, care a cîntat cu aceeaşi măiestrie din bucium, fluier, vioară şi clarinet s-au prezentat ca temeinic cunoscători ai mai multor instrumente muzicale populare ş.a.m.d.

Din rîndurile soliştilor amatori s-au ridicat o seamă de talente, cărora regimul nostru de democraţie populară le-a acordat toate înlesnirile pentru a-şi desăvîrşi pregătirea artistică. Ladislau Konya s-a evidenţiat ca solist amator al sindicatului C.F.R. din Tg. Mureş. Laureat al mai multor concursuri muzicale internaţionale, el este astăzi solist al Teatrului de Operă şi Balet din Bucureşti. Solist al Teatrului de Operă şi Balet din Bucureşti este şi Nicolae Herlea, ridicat de asemenea din rîndurile soliştilor populari amatori. Ileana Constantinescu, odinioară activistă a căminului cultural din Comani, raionul Drăgăneşti-Olt, a absolvit nu demult secţia de canto popular a Şcolii Medii de Muzică din Bucureşti. Multe din cîntecele ei s-au răspîndit în întreaga ţară şi din scrisorile ascultătorilor posturilor noastre de radio reiese că este una din cele mai iubite cîntăreţe populare. De o deosebită apreciere se bucură şi Victoria Darvai, de fel din comuna Văleni, raionul Sighet. Laureată a ultimelor două concursuri naţionale a tinerilor solişti şi dînsa e absolventă a secţiei de canto popular a Şcolii Medii de Muzică din Bucureşti. Florea Netcu, neîntrecut executant din fluier a fost descoperit în urma concursurilor mişcării artistice de amatori. Pînă mai ieri vînzător la o cooperativă din Turnu Măgurele, dînsul este astăzi solist al orchestrei populare de concert „Doina Argeşului" din Piteşti. Iar Iosif Milu, plugar şi zidar din Mehadica, raionul Orşova, minunat cîntăreţ din torogoată, este actualmente solist al orchestrei populare a Ansamblului de Cîntece şi Dansuri „Ciocîrlia" al Ministerului Afacerilor Interne. Faima lui, ca şi a celorlalţi, a trecut de mult fruntariile ţării, ş.a.m.d.

Cu prilejul concursurilor muzicale din cadrul festivalurilor mondiale ale tineretului şi studenţilor pentru pace s-au distins un însemnat număr de înzestraţi cîntăreţi şi instrumentişti populari. Astfel : Florica Mîzgoi, activistă a căminului cultural din Bătrîni-Teleajen (frunză), Damian Luca (nai), Florea Netcu şi Ion Lăceanu (fluier), Nicolae Bob-Stănescu şi Nicolae Vişan (ţambal), Victor Tocaru (fluierat), Angela Moldovan şi Felician Fărcaşu (voce) ş. a.

Dar concursurile soliştilor populari şi formaţiilor artistice din ultimii ani au mai scos la lumină şi altceva. Mai întîi, năzuinţa perfecţionării instrumentelor populare vechi : bănăţeanul Iustin Sora din Ticvaniul Mic-Oraviţa a adăugat fluierelor sale încă o deschizătură pentru deget, mărindu-le scara muzicală, iar bucovineanul Mihai Lăcătuş din Cîmpulung-Suceava a întocmit o familie de fluiere moldoveneşti, compusă din trei membri de mărimi diferite, meniţi să cînte laolaltă.

Apoi, preocuparea scoaterii la lumină a unor instrumente muzicale părăsite ori făurirea unor instrumente muzicale inedite. Astfel, ţăranul sărac Ion Mihăilă din Palanca-Bacău a reconstituit un străvechi fluier cu ancie, iar ţăranul muncitor Vasile Diaconu din Gura Văii-Vîlcea a făcut dintr-un „tîlv" (tigvă) un instrument cu ancie, cu sunet cam ca al saxofonului. Fluiere cu ancie şi-au făcut şi ţăranii muncitori Constantin Bursuc din Negreşti-Bacău şi Gligoraş Balaur din Furceni-Tecuci.

În fine, concursurile au scos la iveală mai multe ansambluri de instrumente muzicale specifice, ca minunatul grup de fluieraşi din Jina-Sebeş, ansamblul de fluiere moldoveneşti din Cîmpulung-Suceava al lui Mihai Lăcătuş, un interesant grup de trei fluiere al lui Iustin Sora din Ticvaniul Mic-Oraviţa, ansamblul de fluieraşi ai Depoului C.F.R.-Piteşti, ansamblul de fluiere al uzinelor „Independenţa" din Sibiu, ansamblurile de fluiere ale căminelor culturale din Cătina-Ploeşti, Novaci-Craiova, Vaideeni-Horezu, Orăştioara-Hunedoara, grupul de fluiere şi flaute din Roşiile-Craiova, un interesant ansamblu de cimpoaie din Bătrîni-Teleajen şi altul din Vadu Oii-Hîrşova, un ansamblu de executanţi din solzi de peşte din acelaşi sat dobrogean, un ansamblu de torogoate din Sacoşul Mare-Lugoj ş. a.

Aceste formaţii sînt alcătuite fie din instrumente de acelaşi fel, fie din instrumente diferite. La început ele cîntau la unison, cum procedează încă o bună parte din ele. Cele mai bune s-au străduit însă să-şi îmbogăţească limbajul muzical printr-o execuţie polifonică. Vestita formaţie de fluiere din Jina, raionul Sebeş, a adoptat,

pentru unele din melodiile sale, forma polifonică numită „canon". Mult mai ingenioasă s-a dovedit a fi, însă, cîntarea pe două voci bazată pe ison, ostinato și imitație, inițiată, la cîntarea din fluiere moldovenești, de frații Larion și Grațian Marica, activiști ai căminului cultural din Leșu-Năsăud, la sfatul compozitorului Tudor Jarda din Cluj. Tehnica lor a fost împrumutată și dusă mai departe de formația de fluieraș din Hodac-Reghin. Alte formații de instrumente populare specifice s-au întregit cu instrumente lăutărești de acompaniament, cobze și țambale, ori cu alte instrumente, în scopul îmbogățirii mijloacelor sonore și a rezolvării cîntării pe mai multe voci. Cei 12 fluieraș ai Depoului C.F.R. din Pitești și-au întregit formația cu o cobză și un țambal, fluierașii din Hodac, raionul Reghin, au adăugat celor 21 de fluiere un țambal, o cobză și o dairea, iar admirabilul ansamblu de fluiere din Leșu-Năsăud a prezentat la cel din urmă concurs, pe lîngă 17 fluiere de mărimi diferite, cu dop și fără dop, două cobze, două țambale, un steag de nuntă cu clopoței și un buhai.

„Trișcașii" (fluierașii) din Leșu cîntă în mod curent împreună cu corul căminului cultural din satul lor, valorificînd într-o aleasă formă artistică cele mai tipice creații populare locale, iar fluierașii din Jina au cîntat în repetate rînduri cu vestitul cor din comuna învecinată Poiana Sibiului, suita pentru cor și fluiere „Pe plaiuri mărginene" a compozitorilor amatori Gh. Bogdan și Ion Munteanu sau „Poemul pastoral" al compozitorului sibian Gh. Șoima. Arta lor este astăzi cunoscută multora atît din imprimările difuzate de către posturile noastre de radio, cît și prin filmele documentare artistice „Ciocîrlia" și „O nuntă ciobănească". Nu putem să nu pomenim interesanta încercare de ilustrare muzicală a romanului „Baltagul" de Mihail Sadoveanu, un adevărat poem muzical popular, compusă de formația de fluiere din comuna Cătina, raionul Cislău.

Asemenea înfăptuiri vestesc mersul înainte spre forme noi de realizare artistică a muzicii noastre populare.

Deși nu în mod exclusiv, folclorul este valorificat și de către multe din orchestrele de amatori alcătuite din mandoline, balalaici, domre și alte instrumente cu coarde ciupite, evidențiate cu prilejul concursurilor, precum și de orchestrele de muzicuțe, dintre care s-a desprins în mod cu totul deosebit, prin calitățile sale, cea a Trustului „18 Instalații" din București.

Se cuvin amintite aici orchestrele bănățene de tamburițe, instrumente cu coarde ciupite specifice folclorului sîrbesc, dintre care amintim de cea din comuna Diniaș, raionul Timișoara, precum și de cîntăreții pe care îi acompaniază. Aidoma orchestrelor sîrbești de tamburași, tarafurile românești de amatori cultivă un repertoriu format în întregime din melodii populare. Spectatorii au aplaudat cu însuflețire frumoasele doine, cîntece și jocuri interpretate de tarafurile din Gulia-Fălticeni, Luncani-Iași, Piatra Neamț și Govora-sat.

S-au remarcat și cîteva adevărate orchestre populare de concert, aparținînd mișcării artistice de amatori, ca de pildă orchestra Casei de Cultură a Studenților din Iași, care fructifică un interesant repertoriu folcloric moldovenesc și orchestra populară a Casei de Cultură a Studenților „Grigore Preoteasa" din București, a cărei execuție rivalizează cu a multor orchestre similare alcătuite din profesioniști.

Orchestrele populare de concert profesionale au luat ființă în anii puterii populare, cînd lăutarii din București, urmați de cei din provincie, au început să se organizeze în astfel de formații. La începutul anului 1949, numai în București erau vreo zece ansambluri de acest fel („Barbu Lăutaru", „Ciocîrlia", „Săbărelul", „Garofița" ș. a.), formate fiecare din patruzeci pînă la o sută de instrumentiști. Prin selecționarea celor mai buni lăutari din cei vreo patru sute ai formațiilor bucureștene, a luat ființă în aprilie 1949, o dată cu Institutul de Folclor, orchestra sa populară. În scurtă vreme orchestra, numărînd aproape optzeci de membri, a depășit stadiul inițial de taraf mare, devenind o adevărată orchestră populară de concert, cu un repertoriu substanțial îmbogățit și cu o intonație specifică prin întrebuințarea într-o măsură mai mare a instrumentelor populare lăutărești. Se încearcă să se introducă în ansamblu și alte instrumente populare, făcîndu-se începutul cu fluierul ; se fac încercări de perfecționare a instrumentelor populare vechi, iar în repertoriu încep să se introducă aranjamente sau compoziții scrise anume pentru ansamblu.

În 1950 Orchestra Populară a Institutului de Folclor a întreprins un reușit turneu în R. Cehoslovacă, R. P. Polonă, R. P. Ungară și R. P. Bulgaria, iar în iarna 1951—1952 — purtînd de astă dată numele faimosului lăutar din veacul trecut „Barbu Lăutaru" — în U.R.S.S. Începînd din toamna anului 1953, Orchestra Populară „Barbu Lăutaru" a trecut în cadrul Filarmonicii de Stat „George Enescu". În activitatea ei s-au înscris, în continuare, nenumărate concerte și turnee în țară și peste hotare (în R. D. Germană, R. Cehoslovacă și în R. P. F. Iugoslavia).

Concomitent au luat ființă orchestre populare de concert pe lîngă marile ansambluri de cîntece și dansuri, între care a Ansamblului de Cîntece și Dansuri „Ciocîrlia" a Ministerului Afacerilor Interne este cea mai bine închegată. În același timp, cele vreo treizeci de orchestre populare de concert din provincie se dezvoltă printr-o rodnică activitate artistică, valorificînd specificul muzical regional, atît cel românesc cît și cel al minorităților naționale.

Echipele de dansuri ale mișcării artistice de amatori au cunoscut în acești cincisprezece ani o dezvoltare prodigioasă. S-a pornit de la începuturi pline de stîngăcii, de la modeste înjghebări coregrafice care prezentau într-un chip naturalist, am spune strict-etnografic, jocul nostru popular. Dansatorii se orînduiau în scenă în formația de bază a jocului și jucau multe minute în șir, ca la hora satului, oprindu-se după fie-

care dans. În scurtă vreme, echipele s-au îngrijit de o prezentare artistică a jocurilor, grupate în suite, uneori adevărate compoziții coregrafice. S-au remarcat o seamă de valoroase formații coregrafice.

Multe din echipe cultivă, cu aceeași dragoste, folclorul romînesc precum și cel al minorităților naționale, conlocuitoare în regiunea respectivă. (Echipele timișorene, de pildă, valorifică pe lîngă folclorul romînesc din diferite zone ale Banatului, folclorul coregrafic german, maghiar, sîrbesc și bulgăresc, pe care-l culeg de la minoritățile naționale din regiune). Ca o expresie a profundei dragoste pe care poporul romîn o nutrește față de Uniunea Sovietică, echipele de dansuri populare consideră o adevărată cinste să interpreteze în cît mai alese condiții artistice minunatul folclor al popoarelor din U.R.S.S.

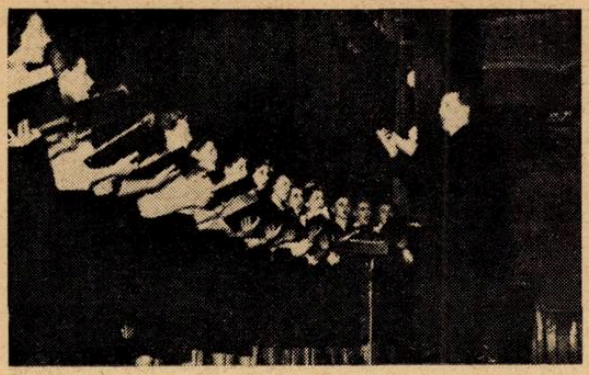
În afară de preocupările pentru o cît mai bună înfățișare scenică a jocurilor populare există tot mai vie strădania de a crea dansuri inspirate din viața contemporană. Luptînd cu mari greutăți, într-un domeniu încă nebătătorit unele formații de amatori și profesioniste au izbutit să plăsmuiască valoroase compoziții coregrafice cu temă. Se cuvin amintite, în primul rînd, realizările echipei din Gheorghieni-Cluj (schimbul de bunuri dintre sat și oraș și întemeierea gospodăriei agricole colective), compoziția echipei din Măgherani-Sîngeorgiu de Pădure (strîngerea recoltei), ale echipei din Vișlea de Jos-Făgăraș (secerișul și „bătaia fierului") și ale echipei din Potelu-Corabia (cultivarea bumbacului).

O deosebit de însemnată acțiune de valorificare a folclorului o înfăptuiesc cele nouă mari ansambluri de cîntece și dansuri, create în anii puterii populare: Ansamblul Consiliului Central al Sindicatelor, Ansamblul C.F.R. „Giulești", Ansamblul Sfatului Popular al Capitalei, Ansamblul Uniunii Tineretului Muncitor, Ansamblul Ministerului Forțelor Armate, Ansamblul „Ciocîrlia" al Ministerului Afacerilor Interne, Ansamblul „Ciprian Porumbescu" din Suceava, Ansamblul Secuiesc din Tîrgu Mureș și Ansamblul Sîrbesc din Timișoara. Ele au dus în repetate rînduri faima cîntecului și jocului popular romînesc pînă departe peste hotare, în Uniunea Sovietică, în țările de democrație populară, în țările din apusul Europei, în Orientul apropiat și în Extremul Orient. Ele cultivă folclorul atît în formele lui autentice, precum și în diferite prelucrări corale, orchestrale, vocal-simfonice și coregrafice. Dintre prelucrările de înalt nivel artistic din repertoriul marilor ansambluri de cîntece și dansuri se cuvin amintite baletele „Tablouri din Galeria Națională" după muzica primei Rapsodii Romîne de George Enescu, realizat de Ansamblul „Ciocîrlia" al Ministerului Afacerilor Interne (coregrafia Floria Capsali) și „Cînd strugurii se coc", scris de Mihail Jora pentru Ansamblul Consiliului Central al Sindicatelor (scenariu și coregrafie de Floria Capsali, Petre Bodeuț și Mitiță Dumitrescu).

Arta soliștilor și formațiilor populare, caracterizată printr-un conținut profund popular, tălmăcit maselor de spectatori prin multiple forme de realizare, adesea de ținută superioară, încîntă și farmecă, contribuind la mobilizarea oamenilor muncii în lupta și munca avîntată pentru construirea socialismului. Se valorifică cu dragoste și măiestrie cele mai alese creații artistice populare de odinioară și de astăzi: plăsmuiri străvechi cizelate în decursul veacurilor viețuiesc alături de folclorul nou, expresie a bucuriei pe care o dă omului viața liberă, exprimînd dragostea de patrie și de partid, vorbind despre lupta pentru pace și pentru un viitor fericit. Răsunet al trecutului și totodată glas puternic al prezentului (I. Sokolov), folclorul patriei noastre a găsit asemenea minunate căi de valorificare abia în acești cincisprezece ani de la eliberare.

Aceste înfăptuiri de mare amploare, abia schițate în fuga condeiului în această succintă trecere în revistă, cunosc și o seamă de lipsuri, a căror analiză de amănunt nu o socotim nimerită în cuprinsul scrierii de față. Se consideră, de pildă, pe bună dreptate, că numărul soliștilor antrenați în mișcarea artistică de amatori este mult prea mic față de bogăția și varietatea folclorului patriei noastre și față de marea bogăție de talente a poporului nostru; unele genuri ale folclorului și creațiile specifice ale unor ținuturi sau unor minorități naționale nu au fost încă valorificate în măsura în care s-ar cuveni; unele tarafuri de amatori și unele dintre orchestrele populare de amatori au încă un nivel artistic scăzut, iar formațiile instrumentale care acompaniază echipele de dans nu țin, în general, pasul cu dezvoltarea pe care au luat-o echipele coregrafice; folclorul nou care reflectă înfăptuirile de azi ale poporului muncitor, constructor al socialismului, este încă în prea mică măsură cules, prelucrat și difuzat, iar dansurile cu temă nu sînt întotdeauna bine realizate din punct de vedere artistic ș.a.m.d. Asemenea lipsuri sînt cunoscute, larg dezbătute și înlăturate rînd pe rînd, o dată cu propășirea artei pusă în slujba poporului, o dată cu necontenita ei prefacere, înnoire și îmbogățire.

Realizările de pînă acum dovedesc cu prisosință că în scumpa noastră patrie, Republica Populară Romînă, în condițiile create sub conducerea Partidului Muncitoresc Romîn de către regimul nostru democrat popular, masele de oameni ai muncii iau parte activă la desfășurarea revoluției culturale, la făurirea unei culturi noi socialiste.



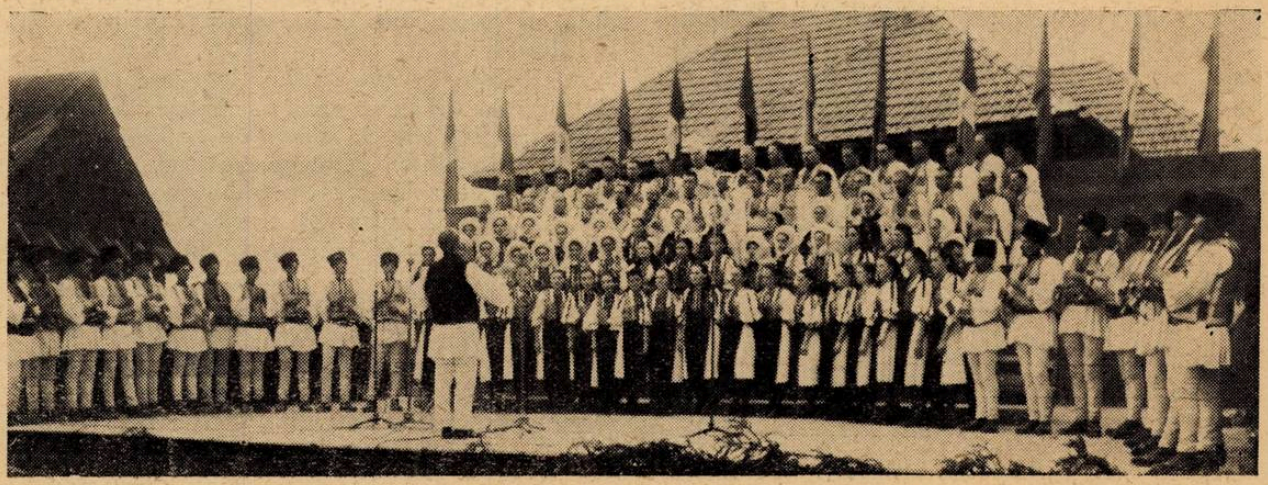
Ansamblul secuiesc

Corul gospodăriei colective Segarcea

Ansamblul sîrbesc din Timişoara

Orchestra populară „Barbu Lăutaru", (dirijor N. Stănescu, solist Fănică Luca)

Corul din Poiana şi fluierarii din Jina



Simona Ștefănescu și Gelu Barbu în „Haiducii" de Hilda Jerea

Scenă din baletul „Călin" de Alfred Mendelsohn

Compozitorul, dirijorul, directorul de scenă și interpreții operei „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu

Arta noastră în aceşti 15 ani

GEORGE GEORGESCU
artist al poporului

În anii care au urmat Eliberării — ani de mari prefaceri în viaţa poporului nostru şi de schimbări radicale în conştiinţa tuturor — slujitorii artei s-au bucurat şi se bucură de cea mai mare preţuire la care ar fi putut aspira vreodată. Munca fiecăruia este încurajată, sprijinită, recunoscută.

În nobila acţiune de ridicare către artă şi cultură a celor mai largi mase de oameni ai muncii participăm fiecare cu dragoste şi cu convingere. Şi dacă Filarmonica „George Enescu" a devenit, prin grija partidului şi guvernului, un organism artistic complex, cu posibilităţi largi de manifestare, credem că nu ne putem împlini mai bine sarcinile noastre artistice decît făcînd ca muzica să ajungă pînă în cele mai adînci rînduri ale poporului, să devină un bun al tuturor. Una din formele de manifestare cele mai potrivite acestui scop socotim că sînt concertele simfonice populare, iniţiate anul acesta, şi pentru izbînda cărora ne-am consacrat din capul locului. Filarmonica a înscris pe de altă parte, în planul său de activitate, un turneu în principalele centre industriale ale ţării — Reşiţa, Brad, Hunedoara, Petroşani ş.a. — în scopul de a populariza muzica simfonică în rîndul muncitorilor de la uzine, din fabrici şi mine. În chipul acesta credem că vom răspunde cel mai bine misiunii şi încrederii care ni se acordă.

Ţin să exprim cu prilejul aniversării eliberării, atît în numele colectivului artistic a cărui conducere îmi este încredinţată, cît şi în numele meu personal sentimentele de profundă recunoştinţă şi ataşament pentru toată grija ce ne este purtată, pentru posibilităţile care ne-au fost date de a ne manifesta chiar şi peste hotare, înfăţişînd astfel tuturor realizările noastre din anii puterii populare.

ION DUMITRESCU
maestru emerit al artei din R.P.R.
prim secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

De la jumătatea veacului trecut, de cînd arta muzicală a prins a se organiza şi a pătruns în viaţa noastră publică, şi pînă la eliberare, în 1944, nu e un drum prea lung şi nici netezit de împrejurări favorabile. În calea dezvoltării unei creaţii muzicale originale şi de valoare, la înălţimea nivelului contemporan, împotriva afirmării în mijlocul publicului nostru larg a talentelor excepţionale de compozitori şi interpreţi, piedică pentru orientarea, educarea şi ridicarea maselor spre muzică în ţara noastră au stat mul-

tă vreme dispreţul unei clase conducătoare înstrăinată de aspiraţiile mulţimii, lipsa de iniţiativă şi tragere de inimă pentru problemele culturii din partea unei oficialităţi fără simţ patriotic, precum şi îngrădirea posibilităţilor de ridicare şi culturalizare a poporului.

Eforturile oamenilor de bine s-au izbit întotdeauna şi s-au năruit în bună parte în faţa acestor obstacole. Ei au luptat pentru ridicarea muzicii româneşti într-o vreme cînd lupta nu era de loc uşoară. Totuşi au izbutit să consolideze creaţia noastră muzicală pe o bază realistă şi să transmită făclia unor generaţii din ce în ce mai valoroase. Dintre muzicienii noştri de odinioară au fost însă atîţia care au trebuit să debarce pe ţărmuri străine şi s-au rătăcit apoi ca simpli anonimi în mulţime. Unii au dispărut după cîteva lucrări promiţătoare, alţii au devenit epigonii unor curente şi şcoli la modă care nu aveau nimic comun cu sufletul poporului din sînul căruia ieşiseră. Alţii au fost zdrobiţi de la început de împrejurările neprielnice.

Generaţia mai vîrstnică din muzica românească de azi, generaţia lui Ion Nonna Otescu, Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski, Filip Lazăr, Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, a fost o generaţie greu încercată din punctul de vedere al îndrumării, al orientării şi al susţinerii în muncă. A fost o generaţie care a crescut într-un mediu ce nu aprecia eforturile artiştilor noştri pentru o cultură legată de popor. A fost o generaţie de compozitori care nu putea găsi în ţară, în acel moment, posibilităţi de îndrumare profesională înaltă şi nici suport moral şi material care să le asigure o dezvoltare fără piedici şi fără ocolişuri. Cîţiva au izbutit să se ridice prin talentul lor puternic şi forţa deosebită de a răzbate. De asemenea generaţia mea, crescută între cele două războaie mondiale, a avut şi ea cu totul alte condiţii de învăţătură şi dezvoltare decît tinerii muzicieni educaţi în anii care au urmat după eliberare.

Îmi amintesc de nopţile friguroase, fără foc în sobă, în care, după o zi de trudă, copiam pînă dimineaţa partituri pentru mine sau pentru alţii, corectam şi multiplicam materialul. Ziua următoare alergam cu partitura sub braţ, ca să mă rog să fie cîntată. Foarte rar izbuteam să aud ce-am scris ; cînd se întîmpla acest lucru, bucuria mă încălzea pentru multă vreme şi mă susţinea să merg mai departe. Dar cine dintre noi s-a bucurat însă vreodată în trecut de vre-o achiziţie sau de vre-un drept de autor pentru munca lui ?

Pe vremea mea şi încă mai înainte, foarte mulţi muzicieni romîni îşi cîştigau gloria între străini, pentru că prea puţin era publicul romînesc în stare să se entuziasmeze pentru arta lor. Dar alături de aceste strădanii şi visuri spulberate, poporul nostru, la fel ca în toate vremurile mai bune sau mai rele, a creat muzică şi şi-a cîntat cîntecele, cu mare însufleţire şi multă pricepere. Creatorii şi interpreţii populari au făurit muzicii noastre un fond de aur, capabil să susţină astăzi dezvoltarea unui grandios edificiu de cultură muzicală nouă, care, fără îndoială că va putea să fie înălţat pînă cînd va străluci în soare şi va fi văzut din depărtare şi de pretutindeni.

*

Pentru muzica noastră, anii de după Eliberare însemnează un lung drum ascendent şi luminos, o adevărată dezlănţuire a forţelor creatoare, ale interpretării şi ştiinţei muzicale. Zilele revoluţiei sociale şi culturale de după 1944 au găsit aci un popor însetat de cultură şi dornic să se ridice cît mai repede la înţelegerea adevărată a artei mari.

În vremea noastră, în ţările eliberate de povara apăsătoare a trecutului se afirmă şi capătă din ce în ce mai multă semnificaţie socială calitatea de muzician, de compozitor, de interpret. Calitatea de artist devine o profesie, cu drepturi şi datorii sociale importante. Creatorul şi interpretul de artă sînt cetăţeni stimaţi ai patriei lor. Ei sînt numiţi azi în societatea socialistă „inginerii sufletului omenesc".

În muzica noastră de azi a dispărut în bună parte distanţa, neîncrederea şi dispreţul faţă de oamenii muzicii şi de arta lor. Vechea po-

ziție a burgheziei față de artă a înecat odinioară muzica românească în indiferență și izolare față de rosturile ei sociale, iar pe slujitorii ei i-a plasat într-o categorie de ultimă necesitate civică. Dacă nu i-a batjocorit pe toți, i-a tolerat pe cei mai mari cu indulgență, dacă nu i-a lăsat pe toți să moară de foame, nici la ospăț nu i-a poftit. Pentru că pe vremuri, breasla aceasta a compozitorilor nu interesa pe nimeni. Interesa oare vreodată pe miniștrii și funcționarii din guvern să știe cu ce nevoi se luptă bieții muzicanți, ce frămîntări, idealuri și necazuri au ? Iubitorii de muzică, atîți cîți se găseau în stare s-o înțeleagă și să se entuziasmeze pentru ea, acționau fiecare pe cont propriu, după gusturile și puterile lor. Și bietul compozitor romîn ! A fost destulă vreme cînd cucoanele și domnii care veneau la Ateneu nu puteau nicidecum suporta acordurile unei compoziții românești. Astăzi facem multă muzică românească și din ce în ce mai bună și tot mai mulți oameni de la noi și de peste hotare o apreciază.

Pentru că, chiar lăsînd la o parte mulțimea de beneficii materiale și referindu-ne numai la sprijinul moral și înlesnirile profesionale care se revarsă din plin asupra tuturor generațiilor de muzicieni, putem afirma cu toată forța că există o mare deosebire între ce a fost și ceea ce se face astăzi pentru muzică în țara noastră.

În viața și activitatea compozitorilor noștri de azi a intervenit un factor important care îndrumă, susține eforturile, încurajează, critică și veghează la dezvoltarea normală a muzicii noastre. Aceasta e Uniunea Compozitorilor, instituție creată de Partid în anii democrației populare.

În sînul Uniunii Compozitorilor se străduiesc astăzi toate generațiile de compozitori și muzicologi, uniți în entuziasmul făuririi unei muzici noi, care să însuflețească poporul în ireșul său spre socialism. Muzica noastră de azi cîntă izbînzile minunate ale poporului, ajută străduințele oamenilor muncii, înveselește inimile, reconfortează mințile și oțelește brațele care construiesc o viață nouă.

Interpreții noștri de valoare mondială duc faima țării și a geniului poporului nostru peste tot pămîntul.

Învățămîntul nostru nou a format o întreagă generație de muzicieni, compozitori talentați și instruiți, instrumentiști și cîntăreți care ne fac oriunde cinste, muzicologi pricepuți și harnici.

Dezvoltăm astăzi un contact tot mai viu cu celelalte țări. Sîntem vizitați de străini, vizităm străinătatea, lumea începe să se intereseze tot mai mult de realizările culturii noastre noi.

La baza dezvoltării muzicii noastre de azi stă contactul permanent cu poporul și muzica lui, studiul adîncit al fundamentelor acestei muzici și străduințele compozitorilor de a dezvolta creator virtualitățile și originalitatea acestei arte vii și unice.

Niciodată muzicienii noștri n-au fost mai legați de popor ca astăzi, niciodată nu au fost mai uniți într-un ideal comun, niciodată n-au lucrat mai la largul lor, mai feriți de greutățile, apăsările și piedicile din afară.

E timpul în care muzica noastră cultă se răsădește adînc și definitiv pe fondul popular, e vremea cînd se deschid larg porțile frumosului muzical pentru toți cei mulți și cînd se scrie primul mare capitol din istoria muzicii noi românești.

Muzica simfonică și vocal-simfonică prinde înălțimi nebănuite, muzica de cameră pătrunde în publicul larg, cîntecul de masă susține eforturile și mobilizează la fapte măreț ; întregul popor, prin glasul mulțimilor adunate în corurile și ansamblurile de pe întinsul țării își cîntă izbînzile și idealurile.

În crezul nostru artistic — al compozitorilor de toate genurile din această țară — se deschide clar preocuparea pentru o muzică sănătoasă, vie, echilibrată, pentru o muzică expresivă, cu un puternic conținut emotiv și de înalt meșteșug, legată de oamenii noștri de azi și de viața lor, în slujba patriei și a poporului nostru, pentru o muzică izvorîtă din conștiința unui cald și înalt patriotism și realizată la înălțimea cerințelor contemporane.

Să-mi fie îngăduit a arăta că noi, compozitorii din această țară, nu iubim muzica cerebrală, fadă, seacă, abstractă, goală de conținut, lipsită de emotivitate, străină de tradițiile și evoluția muzicii noastre. Dragostea de oameni, optimismul, forța expresivă a muzicii noastre populare, legătura cu publicul larg și mai ales cu viața poporului nostru ne apără de artificializare, de falsificarea și sofisticarea exprimării ideilor noastre muzicale — iar snobismul și ipocrizia artistică ne sînt cu totul străine.

Împlinirea unui deceniu și jumătate de la Eliberarea patriei noastre înseamnă pentru muzicienii acestei țări un minunat prilej de a răscoli trecutul, de a analiza prezentul și a scruta viitorul pentru a deveni tot mai optimiști și mai încrezători în propriile noastre forțe, pe drumul luminos pe care au pornit urmînd viața poporului nostru, cultura și arta lui.

ARTA FLORESCU
artistă emerită

Pentru patria mea, 23 August, ziua Eliberării, a însemnat primăvara unei vieți noi și fericite.

Pentru mine, cetățean liber al patriei mele, a însemnat poarta deschisă spre fereastra și adevărul vieții, spre arta adevărată.

Cînd am cîntat oamenilor despre bucuriile vieții noi, mi-am legat năzuințele mele de ale lor. A sluji cu abnegație, cu devotament, poporul prin cîntecul meu, a devenit sensul artei mele. A fi alături de cei ce zi de zi trudesc pentru ca viața să fie mai frumoasă, pentru ca pîinea, belșugul, să fie pe masa fiecăruia, pentru ca zîmbetul copiilor, primăvara vieții noastre să strălucească ca razele de soare după furtună, este o datorie sfîntă a artistului nou, — a artei adevărate.

Cînd văd cu ochii mei cum totul s-a schimbat, cum mîinile harnice ale poporului pun cărămidă cu cărămidă la temelia socialismului, sînt mîndră că pot contribui cu modestele mele creații la ridicarea vieții noi. Niciodată în țara mea n-a fost atît de prețuită arta, cultura, nu i s-au creat atîtea posibilități de dezvoltare ca acum de către Partidul și Guvernul nostru.

Pentru mine, ca artistă lirică, ziua de 23 August a însemnat realizarea deplină a tuturor năzuințelor artistice. Gîndul meu se îndreaptă cu recunoștință și dragoste către marele popor sovietic, eliberatorul țării noastre, către eroii poporului nostru, eroii clasei muncitoare, care în condiții aspre, cu sacrificii imense, au luptat cu hotărîre pentru ca astăzi noi să fim un popor liber ce-și construiește o viață fericită.

Primăvara patriei mele, a vieții mele de artistă, iată ce înseamnă pentru mine 23 August.

ZENAIDA PALLI
artistă emerită

Adesea, în clipele de răgaz de după orele de repetiție sau noaptea tîrziu, după bucuria unui spectacol împlinit cu succes, mă gîndesc ce aș fi devenit dacă... dacă n-ar fi existat 23 August 1944, dacă n-aș fi putut să valorific înclinația puternică pentru muzică pe care o simțeam pulsînd în adîncul ființei mele din totdeauna.

Prejudecățile familiei și stavilele grele puse în calea carierei artistice în vechea orînduire burgheză m-au determinat să mă îndrept la început către alte drumuri decît cele potrivite firii mele. Studiile la Academia Comercială trebuiau să-mi asigure un mod de existență. Conservatorul (ca și Belle Arte-le) îl urmam mai mult pentru satisfacerea dorinței fierbinți de a cunoaște măcar muzica, dacă nu-mi era îngăduit s-o profesez. De aceea am intrat la Operă abia în 1945 — pînă atunci fusesem funcționară la bancă — și m-am format, aș zice, am crescut o dată cu regimul de democrație populară.

Trăiesc, din 1945, o viață ca un vis frumos în care se împlinesc cele mai tainice năzuințe. Nu eram decît de un an solistă a Operei și mi s-a făcut deosebita cinste de a fi trimisă în R. P. Ungară, într-un schimb de experiență cu artiștii Operei din Budapesta, alături de soliști consacrați ca maestrul Ștefănescu-Goangă, Arta Florescu ș. a.

Țin minte că am cîntat atunci rolul lui Amneris din Aida și cel al Emiliei din Othello, cu emoția dar și cu sinceritatea debutantului. Astăzi, după cincisprezece ani de carieră, sînt la al 25-lea turneu în străinătate. Am colindat U.R.S.S.-ul în șase vizite de lungă durată, din nord — de la Leningradul nopților albe — pînă-n sud — în însoritul Erevan. Peste tot am fost primită cu dragoste și entuziasm de un public priceput și gata să aprecieze cum se cuvine arta țării noastre.

Nu-și poate dori un artist mai mult decît să se producă în fața unui public receptiv ca acela al U.R.S.S., a cărui exigență și atenție dă aripi, stimulează interpretul. Nu-și poate dori un cîntăreț mai mult decît să cînte sub bagheta unor dirijori ca Kondrașin, Melik Pașaev sau Nebolsin și să cunoască îndeaproape minunați oameni și artiști ca David Oistrah și Zara Doluhanova!

În multe orașe (Kiev, Lvov, Riga, Tbilisi, Soci ș. a.) am avut ocazia să cunosc arta muzicală națională și chiar să valorific cîte ceva din această artă în concertele și recitalurile mele, unde interpretam întotdeauna un cîntec în limba respectivă ca un omagiu adus publicului ce mă asculta. Nu pot uita întîlnirile cu artistul poporului Lisițian, căruia îi datorez o mare parte din repertoriul armean pe care îl posed.

Republica Populară Romînă m-a trimis ca ambasadoare a artei sale vocale și în R. P. Polonă, R. Cehoslovacă, R. P. Ungară, R. P. Bulgaria, R. P. F. Iugoslavia, și Franța, țări în care am cîntat la Operă, în concerte, în recitaluri și am înregistrat pentru radio, televiziune sau disc. Peste tot a impresionat repertoriul vast interpretat în limbile originale, realizare pentru care conducerea Operei, nu a precupețit nici un efort, punîndu-mi la dispoziție, ca și celorlalți colegi, materialul didactic cel mai bun și profesorii cei mai competenți.

Îmi fac o datorie de onoare din promovarea creației originale. Sînt bucuroasă să pot afirma astăzi că posed în repertoriu o bună parte din liedurile lui George Enescu și Mihail Jora precum și ciclul de lieduri de Hilda Jerea și că particip la executarea operelor românești ale lui Gh. Dumitrescu (Ion Vodă cel Cumplit și noua lucrare — „Răscoala"), Mansi Barberis („Apus de soare") și a unor poeme simfonice aparținînd lui A. Mendelsohn, Hilda Jerea, Matei Socor. Am fost distinsă în 1952 cu Ordinul Muncii Cl. II-a iar mai tîrziu am primit Ordinul Muncii cl. I-a și titlurile înalte de Laureat al Premiului de Stat și de artistă emerită (cu prilejul montării operei „Rusalka").

Îmi exprim angajamentul, în aceste zile ce preced marea sărbătoare a Eliberării, de a munci tot atît de sîrguincios și pe viitor. Pentru cele două premiere noi, „Falstaff" și „Boris Gudunov" (unde îmi îndeplinesc o veche dorință jucînd rolul Marinei) dăruiesc toată forța de muncă, toată atenția și capacitatea mea. În studiul individual m-am oprit acum asupra lui Wagner (cele cinci lieduri și rolul Branghenei din „Tristan și Isolda") și a operei „Hovanscina". Am abordat și cîntecul mic, căci exprimarea lui directă este mai pe înțelesul maselor largi.

După „Țara mea" de Aurel Giroveanu, care s-a bucurat de mult succes, ori de cîte ori și unde l-am cîntat, am învățat acum un cîntec nou de compozitorul N. Kirculescu, „Te iubesc țara mea", un admirabil poem închinat patriei noastre dragi, cu un text atît de poetic și de sincer încît am impresia că îmi exprimă propriile mele gînduri. Vreau să exprim cu el toată dragostea pentru orașul și țara mea, frumoasă ca o mireasă ce se gătește de nuntă, pentru oamenii ei vrednici și muncitori al căror avînt nu cunoaște margini, învingînd întocmai ca un torent puternic toate greutățile, toate piedicile — mereu înainte.

CONSTANTIN STROESCU
artist emerit

Vechi slujitor al artei cîntului, am aflat numai în anii care au urmat Eliberării, recunoașterea muncii și a realizărilor mele de o viață. Mi s-au acordat titluri de merit și premii care mă onorează. În acest timp datorită sprijinului partidului și guvernului, o seamă de tineri cîntăreți talentați, la ridicarea artistică a cărora am contribuit cu modestele mele puteri, au avut prilejul să se manifeste, atît în țară cît și peste hotare, obținînd succese de mare răsunet. Aceste izbînzi ale școlii românești a cîntului și această încununare a strădaniilor noastre reprezintă suprema satisfacție la care poate aspira un artist și ne exprimăm, în această zi de mare sărbătoare națională, sentimentele noastre de profundă gratitudine față de partid și de forurile călăuzitoare ale artei noastre.

GHEORGHE HALMOȘ
artist emerit al R.P.R.

După 23 August 1944 mi s-a deschis posibilitatea de a mă afirma atît ca solist cît și ca pedagog. Aceasta însemna pentru mine o dublă grijă: de a satisface cerințele noului public precum și acelea ale tineretului studios.

În acești 15 ani, întîlnirile mele cu publicul au reprezentat însăși esența activității mele artistice. Treptat, în rîndurile acestui public au pătruns oameni ai muncii, înlăturați pînă atunci de vechiul regim de la preocupările culturale, precum și tineretul nou format. Procesul este în plină desfășurare și are ca rezultat un interes crescînd pentru arta interpretativă muzicală.

Din experiența mea de concertist am tras concluzia că acest nou public cere claritate și sinceritate în concepția interpretativă. Este plăcut să constat că oameni necunoscuți mie, îmi împărtășesc părerea lor despre ultimul concert pe care l-au

ascultat în interpretarea mea. Pentru aceste păreri sînt adînc recunoscător noilor adepți ai vieții de concert.

Sînt mîndru de a fi răsplătit acest public prin interpretări, care în afara lucrărilor clasice au cuprins creații romînești, dintre care unele în primă audiție: „Passacaglia" de Toduță, „Rondo" de Jodal, „Dansuri vechi ardelenești" de Eisikovici, „Rapsodia" de Silvestri, „Concertino" de Demian precum și Concertul de Bentoiu. Doresc să continui și pe viitor promovarea în aceeași măsură a noului repertoriu romînesc.

Desigur, concluziile mele se cer transpuse și în pedagogie. Studentul de astăzi, care primește întreg sprijinul statului în procesul formării sale profesionale, trebuie să cîștige în Conservator o îndrumare clară despre sarcinile sale față de oamenii muncii în calitatea sa de viitor artist de tip nou. De altfel, trebuie să mărturisesc că adesea munca de rezolvare a problemelor puse de studenții mei, facilitează soluționarea propriilor mele probleme muzicale.

Pe baza experienței acumulate în acești 15 ani, în care mi s-au creat condițiile necesare pentru desfășurarea dublei mele activități, am încrederea deplină că munca mea viitoare se va integra în elanul general al zilelor noastre.

MARIA TĂNASE
artistă emerită

23 August 1944... Eram la Sinaia într-un turneu. Înainte de începerea fiecărui spectacol mă întrebam cu grijă dacă o să fie spectatori în sală. Într-adevăr, societatea din vremea aceea, așa-zisa „lume bună", care putea să plătească prețurile ridicate ale biletelor de intrare, nu aprecia muzica populară. Acelora nu le plăcea — sau mai bine zis afișau acest lucru — decît muzica cultă, față de care aveau de fapt o atitudine de snobi, superficială.

Astăzi, în regimul de democrație populară, muzica populară și-a căpătat locul meritat alături de celelalte genuri. La concertele de muzică populară nu se mai întreabă nimeni dacă vor fi destui auditori în sală, ci întrebarea este dacă vor fi destule locuri pentru toți cei care vin să asculte viersul și versul vechi și nou de pe meleagurile țării. Vreau să se știe că îndoielilor pe care le simțeam în suflet înaintea fiecărui spectacol în trecut, le-a luat locul un sentiment de siguranță că publicului nou îi plac cîntecele mele... cîntecele noastre și că el le înțelege sensul adînc patriotic. Această credință mă-naripează și-mi dă și mai mult elan în interpretare. Și cum n-ar fi așa, cînd port într-un carnet pe care-l duc cu mine peste tot unde cînt, cuvintele simple și sincere cum sînt acelea ale unui grup de mineri din Valea Jiului: „Orchestra Lazăr Cernescu ne-a plăcut foarte mult iar cîntecele Mariei Tănase ne-au mers la inimă. O așteptăm cît mai des la noi." Cu asemenea stimulente și în condițiile create de regimul nostru, eu îmi duc munca mea destul de dificilă, cu dragoste și cu entuziasm căutînd să o ridic la înălțimea celor trei distincții cu care am fost cinstită: „Ordinul Muncii cl. III", „Premiul de Stat" și titlul de Artistă Emerită a Republicii Populare Romîne.

ION DACIAN
artist emerit

Împlinirea unui deceniu și jumătate de la Eliberare este pentru mine un prilej înălțător de a-mi exprima gîndurile și sentimentele care mă stăpînesc. Prefacerile de-a dreptul epocale care au avut loc în acest răstimp în patria noastră au înrîurit profund și viața muzicală. Referindu-mă la specificul activității mele, mă simt dator să arăt că grație îndrumărilor și sprijinului acordat de partid și guvern, Teatrul de Operetă a devenit o instituție artistică de prim rang în țara noastră, cu un rol important în formarea gustului publicului, al marilor mase. Pentru mine este o cinste să mărturisesc că fără a părăsi muzica de operă, m-am atașat pe de-a întregul Teatrului de Operetă, punîndu-mă în slujba promovării unei arte realiste care să contribuie la educarea ascultătorilor.

Socotesc drept o izbîndă de seamă faptul că pe scena Teatrului de Operetă au fost prezentate toate creațiile noi ale compozitorilor date la iveală în domeniul acestui gen muzical în anii regimului nostru democrat-popular. A fost punctul de plecare al unor succese de seamă înregistrate nu numai la noi, dar și peste hotare, în centre muzicale de mare prestigiu ca Moscova, Berlin, Dresda ș.a. În această acțiune de înfățișare a realizărilor noastre în domeniul operetei am avut largul sprijin al forurilor conducătoare ale artei și culturii noastre, pentru care îmi exprim sentimentele mele de profundă gratitudine. În acești ani de realizări mari în toate privințele, socotesc de asemenea drept un succes al vieții noastre artistice atît promovarea tineretului înzestrat, căruia i se oferă angajamente încă de pe băncile conservatorului, cît și ridicarea elementelor valoroase din sînul teatrului către roluri solistice de importanță. În acest sens, colaborarea dintre vîrstnici și tineri s-a afirmat foarte rodnică.

Îndrumați și sprijiniți în permanență de către partid și guvern, înțelegem să ne îndoim străduințele, pentru a corespunde cît mai bine sarcinilor de răspundere cu care sîntem onorați.

Am crescut în anii de după eliberare

RADU ALDULESCU
artist emerit

„23 August 1944". Eram pe atunci în orchestra operei. Fără a nesocoti foloasele pe care le aduce unui instrumentist cîntatul în orchestră, mă gîndesc că dacă nu ar fi venit această zi minunată şi toate urmările ei, aş fi rămas pînă astăzi ceea ce eram pe atunci.

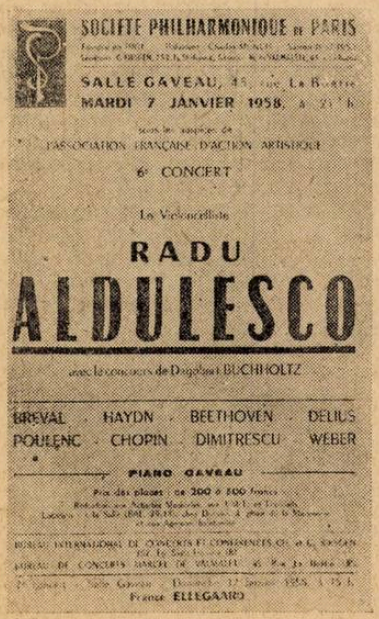
În anul 1946 mi s-a dat primul prilej de a mă afirma, fiind trimis la concursul internaţional de la Geneva. În acelaşi an am fost trecut la orchestra Filarmonica, din care am avut cinstea să fac parte — în grupa violoncelelor — pînă în anul 1950, cînd Ministerul Învăţămîntului şi Culturii m-a numit solist al acelei orchestre, oferindu-mi timpul şi toate celelalte condiţii necesare formării unei cariere de concertist. Această nouă situaţie mi-a dat putinţa să-mi îmbogăţesc repertoriul şi să studiez mai mult în domeniul ideologic şi în cel profesional. Roadele n-au întîrziat să apară, căci în scurt timp după aceea am adus ţării preţiosul trofeu al premiului I la concursul celui de-al doilea Festival mondial al Tineretului de la Praga, iar, după doi ani, premiul II la concursul Festivalului Mondial de la Berlin. Datorită acestor succese, precum şi faptului că am fost trimis după aceea în U.R.S.S., R. P. Polonă, R. Cehoslovacă, Franţa, să concertez ca solist, am reuşit să-mi perfecţionez stilul şi maniera interpretativă. În scurt timp, noi satisfacţii de ordinul cel mai înalt, veneau să se adauge la acestea : acordarea Premiului de Stat şi a titlului de artist emerit. Faptul a constituit pentru mine supremul îndemn de a merge tot înainte pe drumul început. Condus de acest măreţ imbold, am cutreierat cu însufleţire centrele muncitoreşti ca : Reşiţa, Anina, Bocşa Montană, Petroşani, Oraviţa, precum şi multe dintre oraşele ţării noastre. Una din cele mai mari satisfacţii mi-a oferit-o turneul pe care l-am întreprins cu orchestra semi-simfonică muncitorească din Reşiţa, pe atunci condusă cu mult elan de profesorul Miron Şoarec ; cu aceeaşi formaţie am concertat pe scena Ateneului şi a teatrului C.C.S., în cadrul concursului pe ţară al formaţiilor muncitoreşti, în care orchestra din Reşiţa a obţinut premiul I. Recitalurile pe care le-am dat în folosul unor cămine culturale, cele pentru studenţi şi cele date în mijlocul cîtorva unităţi militare m-au făcut să mă simt mai legat ca oricînd de auditoriu, să comunic nemijlocit cu el. În urma acestor concerte am rămas cu învăţăminte folositoare, mai ales în ceea ce priveşte alcătuirea repertoriului bazat pe principiul accesibilităţii, fără concesii făcute ieftinului.

Reflectînd la succesele obţinute peste hotare, unde pe lîngă sălile de concert am susţinut recitale pentru muncitorii din mine, îmi amintesc cu emoţie de concertele pe care le-am dat la Leningrad, Dniepropetrovsk, Odessa, Minsk, unde întîlnirea directă cu muncitorii mi-a produs impresii de neuitat.

Pentru toate aceste condiţii şi încă altele, printre care instrumentul de calitate superioară — un Galiano — care mi-a fost pus la dispoziţie, sînt adînc recunoscător Partidului şi Guvernului nostru.

Sînt de asemenea recunoscător maestrului Dimitrie Dinicu, ale cărui bune îndrumări au contribuit în largă măsură la creşterea posibilităţilor mele tehnice şi de interpretare.

În toată activitatea am urmărit să-mi îmbogăţesc repertoriul cu lucrări ale înaintaşilor noştri : Ciprian Porumbescu, Gh. Stephănescu, I. Nona Ottescu, C. Dimitrescu şi cu lucrări ale compozitorilor contemporani ca : George Enescu, Paul Constantinescu, Tudor Ciortea, Ludovic Feldman, Doru Popovici, Valentin Gheorghiu, V. Jianu, Mansi Barberis şi alţii. Una dintre dorinţele mele este de a putea cuprinde în programele recitalelor ce le voi da în alte ţări cît mai mult din repertoriul romînesc.



MIRCEA BASARAB

Începuturile carierei mele de dirijor şi compozitor s-au manifestat în primii ani ai puterii populare. Este indiscutabil că posibilităţile oferite prin dezvoltarea vieţii artistice pe planuri necunoscute înainte de 23 August 1944, au făcut ca creşterea mea, ca şi a multor alţi tineri artişti, să se producă într-un ritm accelerat. Prin funcţia pe care am îndeplinit-o între anii 1948—1950, la Direcţia Muzicii din Ministerul Culturii, am avut putinţa să înţeleg eforturile făcute de regimul nostru pentru crearea celor mai largi posibilităţi oamenilor de artă şi grija permanentă pentru promovarea valorilor în acest domeniu. Prin înfiinţarea celor 19 orchestre simfonice — realizare ce nu putea fi concepută înainte de Eliberare nici măcar în gînd — s-a deschis un larg cîmp de activitate tuturor artiştilor dornici să contribuie la educarea poporului şi la răspîndirea prin muzică a idealurilor epocii pe care o trăim.

În anul 1953 am fost numit, alături de maestrul Theodor Rogalski — prieten şi preţios îndrumător — dirijor permanent al orchestrei simfonice a Sfatului Popular al Capitalei, dîndu-mi-se astfel pentru prima oară posibilitatea de a mă afirma la pupitrul unei formaţii mari din Capitală. În anul următor am fost chemat să îndeplinesc aceeaşi funcţie în orchestra Filarmonică de Stat „George Enescu". Alături de maestrul George Georgescu, — şi împreună cu acest colectiv artistic emerit am îndeplinit în repetate rînduri înalta misiune de a reprezenta arta interpretativă şi aspecte din creaţia romînească dincolo de hotarele ţării. Aceste atribute ale noii culturi, crescută în climatul oferit de condiţiile regimului democrat popular au răsunat rînd pe rînd

la Moscova, Leningrad, Kiev, Varșovia, Krakovia, Belgrad, Bratislava, Budapesta, Berlin și Poznan.

În recentul turneu făcut în R. P. Polonă, R. Cehoslovacă și R. P. Ungară în luna mai a acestui an, ultimul concert pe care l-am dirijat la Odsz în sala de festivități a fabricii (Odsz este unul din cele mai mari centre industriale din R. P. Ungară) s-a bucurat de prezența unui public numeros, alcătuit în cea mai mare parte din muncitori. Sfîrșitul concertului s-a transformat într-o călduroasă manifestare de prietenie între poporul maghiar și poporul romîn. Acest concert ne-a lăsat una din cele mai puternice impresii, căci eram cu toții conștienți de contribuția pe care o aduceam în acele momente la strîngerea legăturilor de prietenie și colaborare între popoare.

Este limpede că numai datorită unor asemenea condiții și sprijinului neîncetat acordat de regimul nostru am putut să mă dezvolt.

Ca profesor la clasa de orchestră a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" — clasă care și-a găsit o formă vie abia în anii democrației populare — caut să imprim studenților mai multă dragoste pentru munca artistică în colectivul orchestrei.

Pentru viitor îmi propun o permanentă preocupare de ridicare a nivelului artistic și de perfecționare a ansamblului orchestral al Filarmonicii pe de o parte, iar pe de altă parte, noi găsiri în arta dirijorală pentru mine. Voi continua cu și mai multă fermitate propagarea muzicii simfonice românești, a muzicii popoarelor prietene și a muzicii universale, socotind că prin această acțiune pot contribui la educarea maselor de ascultători, dezvoltîndu-le gustul pentru muzica vremurilor noastre care se inspiră din idealurile contemporaneității.

DUMITRU BUGHICI

Sînt unul dintre sutele de mii de tineri care datorează realizarea visurilor și aspirațiilor lor Partidului nostru iubit, conducătorul și realizatorul actului de la 23 August.

De mic copil am simțit o atracție specială pentru muzică, iar mediul în care am crescut (fac parte dintr-o familie de muzicanți) mi-a favorizat posibilitatea dezvoltării cunoștințelor muzicale. De altfel, de la vîrsta de 13—14 ani practic această meserie fiind rînd pe rînd : toboșar, violonist, acordeonist, pianist, trompetist.

„Cerințele" acestei meserii mă împiedicau să studiez în mod organizat ceea ce aș fi vrut, și vedeam cu părere de rău cum trec anii și odată cu aceasta, și visurile mele. Dar iată că veni și măreața zi a Eliberării și cu ea au început să reînvie și speranțele mele.

Da, ele s-au realizat. Am fost trimis alături de mulți alți tineri să studiez în Marea Uniune Sovietică, în minunatul oraș ce poartă numele drag al lui Lenin. Aici am învățat cinci ani de zile cu eminenți profesori, fiind înconjurat permanent cu dragostea lor sinceră, la fel ca și din partea colegilor mei sovietici. Dar aci am învățat nu numai muzica, ci am învățat să mă transform ca om. Mi-e greu să redau în cîteva cuvinte dragostea și admirația mea față de minunatul popor sovietic, de care mă simt legat pentru totdeauna, căruia îi voi purta recunoștință veșnică. Iar celor ce mi-au creat posibilitățile de a exista, de a trăi și crea, poporului muncitor, guvernului și partidului drag le închin toată puterea mea de muncă.

În cinstea celei de a 15-a aniversări a eliberării patriei noastre de sub jugul fascist, am scris un poem simfonic denumit „Poem Eroic", închinat memoriei luptătorului antifascist Filimon Sîrbu. În afară de această lucrare, am mai compus un imn pe versurile lui Vladimir Colin „În noaptea de August", un cîntec pe versurile lui Vlaicu Bîrna „Cîntă țară, cîntă lume" și un cîntec pentru ceferiști pe versurile lui I. Socol.

Aștept cu nerăbdare ca aceste compoziții ale mele să fie cîntate și judecate de cei cărora le sînt adresate — oamenii constructori ai vieții noi, cărora le voi închina și mai departe toată puterea mea de muncă, încercînd a reda în muzică aspirațiile, eforturile și bucuriile lor.

THEODOR GRIGORIU

Aniversarea a 15 ani de la Eliberare este pentru mulți dintre noi compozitorii tineri aniversarea propriilor noastre realizări. Intrarea noastră în viață, primele semne ale maturizării, cele dintîi certitudini și bucurii, frămîntările și succesele noastre se împletesc atît de strîns cu uriașa luptă pentru o viață mai bună care se desfășoară în țara noastră de un deceniu și jumătate, încît ne putem considera într-adevăr fiii tinerei noastre Republici.

Viața a fost atît de intensă în acești 15 ani, încît ți-e aproape imposibil să recapitulezi tot ce ai trăit și ai năzuit în acest răstimp. Răsfoind și dorind să pun în ordine hîrtiile cu portative adunate în acești ani — idei, frînturi de teme, compoziții eșuate sau unele duse la bun sfîrșit — mi-am dat seama cît de bogată a fost viața mea în acești ani, că nu a fost o singură zi în care preocupările de creații mai mici sau mai mari, mai inutile sau mai fructuoase să nu fi fost prezente.

Ce-și poate dori mai mult un om care s-a hotărît să activeze în acest cîmp al culturii, decît activitatea neobosită și munca de fiecare zi ?

Gîndul a zburat peste acest răstimp cu un sentiment de bucurie, dar și cu unul de înaltă responsabilitate că poți face mai mult pentru muzică, pentru oamenii din jurul tău. Dorința aceasta de mai bine, de care este însuflețită întreaga țară, te cuprinde într-un șuvoi nestăvilit.

Cît de departe a rămas adolescența mea dinainte de 1944. Documentele ei, hîrtiile cu portative, idei, frînturi de teme, compoziții neterminate sau terminate dorm în dosare, și cred că „vor dormi mereu", cum spune poetul. Alura lor estetizantă, mai mult decorativă, le făcea neinteligibile ; azi le privesc ca pe niște flori de seră.

Viața unui tînăr compozitor începător se zbătea între incertitudine și inutilitate. Unica șansă de afirmare era „Premiul Enescu", de aceea toamna mă prezentam cu lucrările scrise în timpul anului la „Casa Școalelor", unde un funcționar îți înregistra ca pe o petiție compozițiile și îți punea o stampilă grea pe partitura cu visurile tale.

De fapt, pe vremea aceea nu credeam în forța educativă a muzicii, compuneam așa, din necesitatea de a mă exprima. Ca tînăr adolescent era frumos, dar odată cu maturizarea ar fi început dramele de conștiință și crizele morale, de care n-a fost absolvit nici unul dintre artiștii din generațiile anterioare nouă.

Pentru cine creezi ? Pentru ce ? Acestor întrebări chinuitoare, care își au scadența lor mai timpurie sau mai tîrzie în viața oricărui artist noi le-am răspuns în prima zi a angajării noastre pe linia unei arte dedicată omului și luptei lui eroice pentru o viață mai bună. Am cîștigat în acest fel enorm de mult timp, care altfel s-ar fi irosit steril. Chiar dacă n-am știut din primul moment cum trebuie mînuite armele noastre, uriașul front de luptă ne-a cuprins în iureșul lui, am învățat în toiul bătăliei — și asta nu se uită niciodată — cum trebuie folosite forțele noastre.

A vedea problemele tratării artistice sub un unghi nou — iată ce am învățat în acești ani. Și, referindu-mă la lucrările mele, pe care, firește, le cunosc cel mai bine, figura lui Anton Pann, de pildă, putea fi tratată accentuînd latura lui lumească, ușuratică, fără a investiga rolul lui adînc cultural pe care l-a avut în realitate, depărtînd deci pe auditor de înțelegerea trăsăturii dominante a acestui bard popular. Concepția nouă despre lume m-a îndreptat însă către ceea ce a fost progresist în cîntecul și poezia lui Anton Pann, către ceea ce aduce el nou în peisajul cultural al epocii respective.

Iată explicația pentru care eu nu-l văd pe Anton Pann un măscărici al epocii sale și sînt convins că el cunoștea să mînuiască foarte bine arma satirei și a glumei de duh pentru cu totul alte scopuri ; iată pentru ce viața lui particulară nu m-a interesat decît ca fapt divers.

De asemenea Suita „Pe Argeș în sus" putea să aibă un caracter idilic-gratuit. Din capul locului am vrut să redau, însă, o atmosferă optimistă, robustă a folclorului din această regiune, să sugerez sănătatea morală. Altă dată m-ar fi pasionat ce-i lipsit de semnificație ; astăzi

îmi aleg ce e nou, ce e tulpină tînără și aptă de a deveni trunchi falnic.

Urmărirea aceasta a tipicului, a ceea ce este nou și se dezvoltă are aceeași semnificație în literatură, în plastică ca și în muzică. Ea este o concepție de un puternic dinamism, care te ajută să nu te zbați în inutilitate și să ataci frontal problemele majore.

Vechi aspirații și pasiuni care pluteau în vag, fără posibilitatea de a le contura, au prins relief în acest răstimp de 15 ani. Principiile adînc umane ale artei realiste m-au apropiat de acea muzică de înaltă ținută etică pe care o visam cînd eram adolescent, m-au legat de limbajul nostru popular, pe care și atunci îl iubeam în mod instinctiv dar pe care am învățat de-abia în acești ani să-l prețuiesc la adevărata lui semnificație.

Limbajul muzical al folclorului nostru, care cuprinde în germeni toate nuanțele expresive ale vieții, este o sursă inepuizabilă de inspirație, care poate oferi oricărei personalități posibilitatea unei manifestări originale. Această varietate uriașă de forme în unitatea aspirațiilor unui conținut nou care îmbărbătează pe oameni, dă o intensitate inegalată faptului de artă.

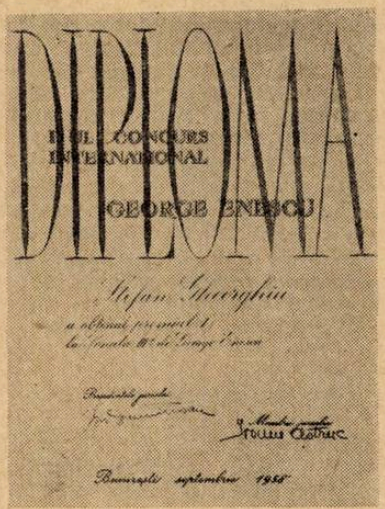
Evident, toate aceste progrese nu le-am făcut singur. M-au ajutat maeștrii mei și în special maestrul Mihail Jora, căruia îi păstrez o stimă și o recunoștință nețărmurită, ceilalți muzicieni mai vîrstnici care m-au sprijinit totdeauna cu o dragoste pe care uneori de-abia o meritam, colegii mei de generație compozitori, interpreți, dirijori.

Ajutorul cel mai substanțial mi l-a acordat însă statul nostru care m-a trimis la studii în capitala Uniunii Sovietice. Am mai scris și în alte rînduri despre anul petrecut la clasa lui Haciaturian la Conservatorul „P. I. Ceaikovski". Dintre toți anii, acesta este cel mai frumos, prin intensitatea vieții, prin clipele inedite pe care le-am trăit. Haciaturian va rămîne pentru mine un exemplu luminos care a dus muzica poporului armean, de o străveche cultură, la nivelul cunoașterii universale. Uriașă este forța talentului. Ea este lumina care căzînd pe lucruri le face strălucitoare și vizibile de la mari depărtări.

Aș vrea să închei aceste cîteva rînduri scrise la aniversarea glorioasă a patriei noastre noi, și deci și a noastră a fiecăruia, cu două certitudini care mi se impun: întîi că este imposibil ca într-un stat socialist să ai talent și să nu fii „descoperit" la timp și îndrumat pe făgașul unei dezvoltări sigure, și al doilea că odată avînd talent este imposibil să nu te bucuri de munca ta, să fii absent în frontul desfășurat al revoluției noastre culturale. Un om de talent, numai dacă nu vrea nu are de lucru. Sînt atîtea lucruri de făcut și zecile de instituții de cultură te așteaptă cu atîta solicitudine, încît nu-ți rămîne în adevăr decît să vrei să faci ceva pentru cei din jurul tău.

Iar dacă pe masa mea de lucru stau acum hîrtiile cu portative pe care sînt notate idei, frînturi de teme de care sînt convins cu certitudine că vor intra în compozițiile mele viitoare, asta se datorește regimului nostru democrat-popular, statului oamenilor care muncesc cu abnegație pentru a face o grădină din patria lor, care știu să iubească și să prețuiască cu sinceritate arta și să-i stimeze cu adevărat pe artiști atunci cînd le cer opere demne de eroismul lor.

ȘTEFAN GHEORGHIU
artist emerit



În țara care construiește comunismul ca și în țările din lagărul socialist unde Statul m-a trimis ca sol al artei românești, am fost întîmpinat de fiecare dată cu toată solicitudinea. În acele țări, ca și la noi, arta și cultura în general au devenit un bun al tuturor.

— Pe ce vioară cînți? m-a întrebat o dată un student al Conservatorului din Moscova.

— Pe una din cele două viori „Paul Kaul" ce au aparținut maestrului George Enescu, pe care Ministerul Învățămîntului și Culturii mi-a dat-o în folosință.

Altădată, cineva dintr-o țară în care mai domnește exploatarea, m-a întrebat cum îmi cîștig existența. I-am răspuns că la noi artiștii sînt scutiți de asemenea preocupări. Ei trăiesc intens viața muzicală a țării și se străduiesc să răspundă cît mai bine exigențelor mereu în creștere ale maselor de ascultători.

Gîndindu-mă la drumul parcurs în acești 15 ani după 23 August, simt o adevărată mîndrie pentru cele ce am realizat. Într-adevăr, mi s-a dat posibilitatea să cînt în aproape toate orașele mari ale țării. Am fost trimis să concertez în mai multe țări ca: R. Cehoslovacă, U.R.S.S., R. P. Chineză, Austria, R. D. Germană, Franța și altele.

În anul 1950 am participat la Concursul internațional de la Praga — premiul II, iar în anul 1953, în cadrul Festivalului Mondial de la București, m-am întrecut cu tinere talente din numeroase țări, obținînd premiul II împreună cu Ion Voicu. În toamna anului trecut, la Concursul Internațional și Festivalul „George Enescu", am fost distins, alături de fratele meu Valentin, cu premiul I pentru interpretarea Sonatei a III-a în caracter popular românesc de George Enescu. Consider că geniala creație a marelui Enescu trebuie cunoscută și cît mai larg răspîndită; în acest scop am studiat cu multă rîvnă operele sale de vioară și muzică de cameră ca Sonata a II-a și a III-a, Impresiuni din copilărie, cvartetul nr. 2 și Simfonia de cameră. Cu același interes studiez lucrările altor compozitori români contemporani; în ultimul an am cîntat în primă audiție concertul de vioară de Paul Constantinescu și am în lucru Sonata și Trio-ul lui Alfred Mendelsohn.

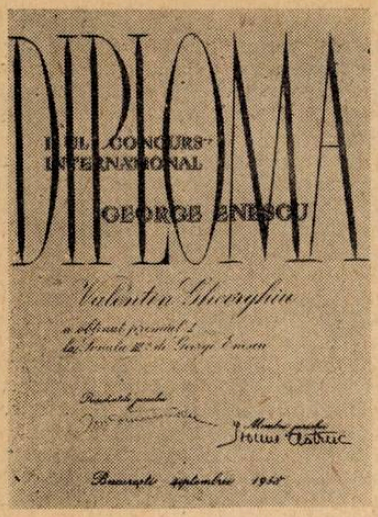
Un imbold serios pentru întreaga mea activitate a fost titlul de Artist Emerit al R.P.R., care mi s-a conferit în anul 1953.

De curînd m-am întors din Uniunea Sovietică, unde am fost trimis să studiez cu celebrul violonist David Oistrah. Am căutat să profit cît mai mult din contactul cu acest mare om și artist, asistînd — în afară de lecțiile personale — la toate cursurile pe care le ținea cu studenții săi la Conservator. Totodată mi s-a oferit prilejul să audiez concertele de neuitat ale lui David Oistrah, Igor Oistrah, Leonid Kogan, Sviatoslav Rihter, Iacov Zak, Cluytens, Fournier și mulți alții. Sper ca în toamnă să pot continua studiile mele de perfecționare la Moscova.

Față de posibilitățile excepționale oferite mie în regimul democrat-popular, înțeleg să activez pe tărîmul artei pentru marile mase de oameni ai muncii, propagînd în mijlocul lor în primul rînd creația românească contemporană și pe aceea din țările prietene.

VALENTIN GHEORGHIU
artist emerit

Înainte de 23 August 1944 nu era simplu pentru un tînăr să se afirme în muzică — nu te puteai ocupa numai cu concertele, trebuia să ai o meserie din care să trăiești. Pe atunci existau doar două orchestre în toată țara iar publicul larg nu avea posibilitatea să cunoască și deci să iubească muzica clasică. Apăreau uneori orchestre sporadice de amatori care aveau o existență efemeră, căci nu puteau răzbi condițiile grele și pînă în cele din urmă erau nevoite să se desființeze. Acum avem 19 orchestre simfonice răspîndite în toată țara, pînă în cele mai îndepăr-



tate orașe. Această realizare, ca multe altele de acest fel, are un rost social, căci ea tinde la ridicarea culturală, în speță la formarea gustului muzical în masele largi ale poporului.

Începînd din anul 1947 cînd am fost numit, alături de alți colegi, solist al Filarmonicii din București, am putut, datorită condițiilor create de regim, să concertez adeseori cu orchestrele din București și cu cele din provincie, dobîndind prin aceasta experiența artistică atît de necesară oricărui solist.

Prin participarea la concursurile internaționale de la Budapesta (1949), Praga (1950), București, în cadrul Festivalului Mondial al tineretului și studenților (1953) și la Concursul și Festivalul George Enescu (București 1958), concursuri la care am obținut premiul II la primele două iar la celelalte premiul I, cît și prin concertele pe care am fost trimis să le susțin în R. Cehoslovacă, R. P. Ungară, U.R.S.S. iar în ultimii ani în R. D. Germană, Austria, Franța, Anglia și Italia, am putut să fac cunoscută arta interpretativă românească și să-mi îmbogățesc cunoștințele muzicale.

Paralel cu activitatea pianistică, am putut să-mi desfășor și activitatea componistică, lucrări proprii fiindu-mi cîntate în București cît și în provincie.

Prin decernarea Premiului de Stat pentru anul 1949 și a titlului onorific de Artist Emerit al Republicii Populare Romîne în 1951, am fost încurajat în munca grea pe care o desfășoară orice solist pentru a participa la ridicarea gustului marelui public. Un ajutor neprețuit l-am avut prin cunoștințele pe care le-am primit de la distinsa profesoară Constanța Erbiceanu.

Pentru promovarea muzicii românești am căutat să mă apropii cît mai mult de creațiile compozitorilor noștri, cîntînd aproape toate lucrările de muzică de cameră ale marelui Enescu precum și concertul de pian al lui Paul Constantinescu (în primă audiție) pe care am avut plăcerea să-l prezint cu succes și în U.R.S.S., la Praga, Budapesta, Berlin și să-l imprim la Paris sub bagheta lui C. Silvestri. Muzica românească va figura și pe viitor în preocupările mele sub cele două aspecte: interpretativ și componistic.

În prezent mă pregătesc să reprezint cu cinste arta românească în tuneele proiectate pentru toamna aceasta în R. P. Polonă, R. D. Germană, U.R.S.S. și în Grecia.

Toate aceste lucruri s-au putut dobîndi datorită ajutorului nepreculpeț pe care Partidul și Guvernul îl acordă artei și slujitorilor ei, creîndu-le cele mai bune condiții de muncă și progres.

ERWIN JUNGER

În preajma aniversării a 15 ani de la Eliberarea patriei noastre, simt nevoia să arunc o privire retrospectivă asupra anilor ce au trecut. Acest lucru nu este necesar numai pentru a constata încă o dată minunatele realizări economice, sociale și culturale obținute de regimul democrat-popular, ci constituie un prilej de analiză a activității fiecărui intelectual sau om de artă, mai cu seamă pentru noi, generația tînără crescută și educată în acești ani.

Cu cît se apropie mai mult ziua marii sărbători, cu atît mai des îmi revin amintiri din acești 15 ani. În timpul regimului burghezo-moșieresc și al dictaturii fasciste familia noastră trăia foarte greu. Potrivit legilor rasiale în vigoare, tatăl meu nu avea voie să-și exercite meseria ; eu am fost oprit de la studii. De altfel, a fost o perioadă de timp cînd nici nu aș fi putut frecventa cursurile unei școli pentru că trebuia să contribui la susținerea materială a familiei. Nu voi putea uita niciodată ultimul an dinaintea Eliberării : mama slujea la o familie înstărită, eu căram bagaje de la gară și la fiecare colț ne așteptau huligani fasciști care nu ne întîmpinau cu bineț.

De studii muzicale nici nu putea fi vorba. Părinții mei nu aveau bani pentru așa ceva. Puteam conta doar pe sprijinul individual al compozitorului Max Eisicovici și al profesoarei Lili Havasz, care îmi dădeau ore gratuite de armonie și pian.

După eliberare, situația s-a schimbat în mod radical. Căpătînd drepturile cetățenești, am avut posibilitatea să-mi continui regulat studiile secundare. Paralel cu acestea am început și studii muzicale mai sistematice. M-am înscris la Conservatorul din Cluj chiar în toamna anului în care s-a instaurat puterea populară. Nu voi putea uita niciodată acești primi ani de studenție, pătrunși de clocotul zguduitor al acelor timpuri. Din primele zile ale regimului democrat-popular am simțit în propria mea activitate sprijinul și mîna ocrotitoare a noii orînduiri. Am fost scutit de taxe școlare, am primit bursă de stat. În 1949, cînd s-a reorganizat Societatea Compozitorilor, am fost admis ca membru stagiar în noua filială a Uniunii Compozitorilor la Cluj. Aici am avut posibilitatea să-mi prezint lucrările și să profit de sfatul și îndrumarea compozitorilor mai vîrstnici. Ajutorul material pe care l-am primit prin Uniune încă în timpurile studenției, mi-a întărit convingerea că în nici un alt regim nu mi s-ar fi creat asemenea posibilități.

Anii ce au urmat au fost perioada unei dezvoltări și ascensiuni încete dar neîntrerupte. Am fost numit preparator la Conservatorul „Gh. Dima". Am avansat la funcția de asistent iar în prezent sînt lector la catedra de compoziție. Am intrat în Uniune ca membru definitiv, lucrările mele sînt programate la diferite filarmonici din țară, unele dintre ele fiind achiziționate, altele tipărite. Mă bucur de toate drepturile de cetățean și artist. Am făcut această mică trecere în revistă numai pentru a accentua din nou că sînt convins de faptul că toate acestea nu au fost și nu sînt posibile decît într-un regim democrat-popular. În cinstea zilei de 23 August 1959 am compus o uvertură festivă, în care am încercat să dau glas tuturor acestor sentimente.

Am fost solicitat de către revista „Muzica" să vorbesc despre planurile mele de viitor. Aș vrea să scriu mai multă muzică cu program, legată de actualitate, o muzică din care să se vadă cît se poate de clar poziția compozitorului, atitudinea sa față de viață și societate. Pentru a fi și mai bine înțeles în ceea ce privește această atitudine precum și sentimentele ce mă frămîntă în preajma acestei măreț sărbători, permiteți-mi să reproduc aici un citat al marelui scriitor progresist german Thomas Mann, citat care a generat conținutul de idei al uverturii mele festive :

„Sufletele încătușate vor fi eliberate, iar lumea, scindată și împărțită politic în două, se va uni în spiritul unei idei măreț și înălțătoare : dreptatea socială. Pentru asta luptă muncitorimea și această idee trebuie să fie și farul nostru călăuzitor. Numai astfel va fi posibil să se asigure dorința noastră supremă : Pacea".

TEODORA LUCACIU

„23 August 1944" ! inima mea îți cîntă imnurile biruinții tale, libertatea și fericirea pe care le-ai dăruit celor mulți.

Pentru mine, această măreață zi a însemnat o viață nouă, progres și minunate realizări. Drumul parcurs de la telegrafista de ieri la solista Teatrului de Operă și Balet de azi este un permanent urcuș și aceasta se datorește condițiilor oferite de regimul democrat-popular. Conservatorul din Cluj, Ansamblul armatei din aceeași localitate, Conservatorul din București — clasa profesorului Stroescu, de la care am învățat cu

adevărat să cînt — apoi solistă a Ansamblului M.A.I. și în cele din urmă solistă a T.O.B. — iată etapele prin care am trecut în anii puterii populare. Pe parcursul acestor etape am simțit tot timpul sprijinul și îndemnul Partidului, al cărui membru am cinstea să fiu. Mi s-a dat ocazia să mă afirm atît în țară, prin concertele și recitalurile organizate în Capitală și în provincie, cît și peste hotare, fiind trimisă la concursurile internaționale de la Geneva (1956) — premiul II (la acest concurs nu s-a decernat premiul I la vocile de femei); concursul celui de-al VI-a Festival Mondial de la Moscova (1957) — premiul I și Concursul de la Toulouse (1957) — premiul II.

Primăvara acestui an a fost una din cele mai frumoase primăveri ale vieții mele, căci am petrecut-o într-un turneu în Uniunea Sovietică. Am cîntat la Teatrul Mare Academic de Stat din Moscova în rolul Tatianei din opera Evgheni Oneghin de Ceaikovski, precum și în alte orașe ca Leningrad, Kiev, Stalingrad. Peste tot am fost primită cu aceeași căldură ce caracterizează relațiile de strînsă prietenie și colaborare dintre țările noastre.

În turneele pe care voi fi chemată să le susțin pe viitor, mă voi strădui, ca și pînă acum, să reprezint cu cinste arta cîntecului dobîndită în patria mea.

În pragul aniversării unui deceniu și jumătate de la eliberare, privesc cu încredere anii ce vin, în care impunătoarele realizări ale oamenilor muncii din țara noastră se vor împleti cu arta națională, reflectîndu-se în ea, și mă simt mîndră că fac parte din rîndurile tineretului de astăzi, crescut și educat de Partidul Muncitoresc Romîn.

IOLANDA MĂRCULESCU
artistă emerită

Îmi terminasem copilăria odată cu sfîrșitul războiului.

Ce voi face? Această întrebare mi-o puneam zilnic odată cu terminarea liceului și fără a avea înclinații speciale, m-am îndreptat către Facultatea de Drept, căci mentalitatea în care crescusem îmi impunea obținerea unei diplome. După doi ani am renunțat însă, și m-am hotărît să-mi urmez primul imbold: muzica. Încă din timpul școlii dovedisem aptitudini deosebite pentru ceea ce era în legătură cu această artă, mai ales cu cîntul. M-am înscris la Conservator după multă șovăială. Exemplul artiștilor mai vîrstnici, care izbutiseră în vechiul regim să se consacre artelor numai cu prețul unor grele încercări și sacrificii, nu era încurajator.

Odată cu schimbarea orînduirii de stat, s-au deschis oamenilor de artă din țara noastră — și deci și mie — perspective nebănuite. Totul ne-a fost pus la îndemînă pentru a putea învăța și deveni reprezentanți demni ai societății de tip nou, în care artistul este onorat și respectat.

Am intrat la Operă în 1949, în urma unui concurs. De la început munca mea a fost apreciată și sarcini tot mai importante mi-au fost puse în față. M-am străduit — și mă străduiesc — să îndeplinesc cu cinste rolul de educator al maselor, rol pe care îl atribuie artistului societatea socialistă. Pentru a mă dedica în întregime muncii solistice a trebuit de la o vreme să renunț la Corul Radio — din care făceam parte încă de la terminarea Conservatorului — nu fără părere de rău, deoarece acolo mi-am format o bună parte din pregătirea mea muzicală. Mulți colegi ai mei, azi vîrfuri artistice, și-au făcut ucenicia ca și mine, în corul Radio.

Anul 1952 marchează o perioadă nouă în munca mea artistică, care devine mai intensă dar în același timp mai plină de satisfacții. Sînt trimisă peste hotare ca reprezentantă a artei romînești. Această dovadă de înaltă apreciere mi-a dat puteri înzecite pentru a munci mai mult și mai bine.

De atunci, an de an, am fost trimisă în străinătate unde am susținut concerte, recitale și spectacole de operă. Am vizitat U.R.S.S., R. P. Polonă, Finlanda, R. P. Ungară, R. Cehoslovacă, Austria, R. P. F. Jugoslavia, țări în care presa a apreciat călduros contribuția mea la cunoașterea artei romînești.

Partidul și Guvernul țării, apreciind munca depusă pe tărîm artistic, m-au onorat în 1957 cu titlul de artistă emerită. Cînd la Prezidiul Marii Adunări Naționale mi s-a înmînat înalta distincție, dovadă emoționantă a grijii pe care cîrmuirea noastră o poartă oamenilor muncii din toate sectoarele de activitate, am simțit că trăiesc una dintre cele mai fericite clipe ale vieții.

Se împlinesc la 23 August cincisprezece ani de cînd viața artistică în R.P.R. a intrat pe un nou făgaș. Făcînd un succint bilanț al acestor ani, îmi dau seama ce înseamnă pentru mine și pentru dezvoltarea mea ca artistă condițiile extraordinare create de regimul nostru. Nicicînd artiștii nu au cunoscut aprecierea de care se bucură acum, nicicînd munca noastră nu a fost pusă în adevărata ei valoare ca astăzi. Perspectivele ce ni se deschid sînt uriașe iar nouă ne rămîne să dovedim că merităm să trăim aceste timpuri în care omul a devenit bunul cel mai de preț.

Personal, doresc ca și de aci înainte să muncesc cu toată abnegația, aducînd cu aceasta mica mea contribuție la făurirea unei vieți noi și fericite.

TIBERIU OLAH

Aveam 18 ani în 1946, cînd regimul democrat-popular mi-a creat posibilități largi pentru dezvoltarea aptitudinilor mele muzicale. Înscriindu-mă la Conservatorul din Cluj, am fost pus pentru prima oară în condiții de adevărat studiu muzical — părăsind felul autodidacticist de a concepe muzica.

Aici mi s-a făcut cea mai mare cinste care se poate face unui student din țara noastră: am fost trimis de către Partid și Guvern în U.R.S.S. pentru studii. Acest lucru a reprezentat cotitura cea mai mare a vieții mele după eliberare.

Cotitură o pot numi nu numai prin faptul că am avut ocazia să învăț la ilustra școală care este Conservatorul din Moscova ci și din punctul de vedere al definitivării profesiei mele, căci înscriindu-mă la facultatea de compoziție am găsit hotărît pe drumul creației. Atmosfera de discuții sănătoase, care era și e tipică pentru această instituție superioară, mi-a deschis orizonturi largi. Un mare rol în formarea personalității mele l-a avut spiritul colectiv al Conservatorului, dar, în primul rînd, eminentul muzician Evghenii Osipovici Messner, al cărui elev am fost. Sub îndrumarea lui am străbătut drumul spinos al compoziției de la lied pînă la sonată.

„Poți să-ți notezi orice idee muzicală, îmi spunea el, însă în public nu ai dreptul să te prezinți numai cu acea idee care te-a frămîntat în interior și de a cărei valoare emoțională ai fost repede convins". În acest sens, mi-a dat ca exemplu pe marii muzicieni, în primul rînd pe Beethoven.

„Beethoven niciodată nu s-a mulțumit cu punerea pe hîrtie a primei idei venite la întîmplare".

De ce e nevoie de șlefuire?

„Pentru că realitatea înconjurătoare e cu mult mai complexă decît prima idee cu care vrei s-o reprezinți în grabă. Prima impresie trebuie mereu verificată, aprofundată după necesitățile dictate de realitate. Sînt mulți compozitori a căror muzică e „elegantă", spirituală, sau „bine făcută", dar compozitori profunzi sînt numai aceia capabili să exprime realitatea în toată varietatea și complexitatea ei."

— Dar Mozart, oare lucra așa de mult în prealabil?

„Mozart elabora întreg materialul în interiorul său. Acest „proces de asimilare" a realității în muzică depinde de o mulțime de factori: la

unii compozitori se desfășoară mai repede, la alții mai latent etc. dar „procesul de aprofundare" trebuie să existe".

— Dar inovația ?

„Inovația decurge din cele spuse mai sus. Cu cît cunoști mai bine lumea înconjurătoare, cu atît vezi mai multe aspecte noi ale ei. Noul din viață te împinge spre o zugrăvire nouă a ei. Acest fel de întruchipare inovatoare a realității este tipică pentru arta clasică. În zilele noastre, cînd Revoluția Socialistă a deschis perspectivele cele mai nebănuite în fața omenirii, acest principiu clasic trebuie să devină o necesitate lăuntrică a fiecăruia dintre noi. La urma urmei, ce este tradiția clasică ? Este un veșnic proces de inovație !"

Și cîte discuții de felul acesta aș mai putea cita. Realitatea confirmă veridicitatea acestor teze. Marile transformări revoluționare cer de la artiști o întruchipare revoluționară a acestora. Aceste principii sînt confirmate de eminente lucrări ale școlii sovietice, reprezentată prin personalități ca Șostakovici, Prokofiev, Haciaturian, Kabalevski. Această atitudine revoluționar-novatoare îi este caracteristică lui Maiakovski și în general metodei realismului socialist.

Sînt, de aceea, vii îndemnurile marelui poet :

Din an în an
să ne sporească
Vigoarea vieții
să proslăvim
ciocanul
poezia
pămîntul
tinereții

RADU PALADI

Se împlinesc 15 ani de cînd țara noastră își croiește un drum nou, rupînd cu nedreptățile sociale, cu incultura și cu întunericul în care fusese ținut poporul. Înfăptuiri uimitoare s-au realizat în acest interval relativ scurt în diferite domenii de activitate, de la industrializarea puternică la lichidarea analfabetismului.

Am participat cu toții la mărețele transformări din țară și fiecare dintre noi s-a transformat el însuși în acești ani. Generația de compozitori din care fac parte se afla încă la vîrsta adolescenței în urmă cu 15 ani. Maturizarea noastră a început abia atunci și datorită acestui fapt, drumul nostru în creație a fost scutit de frămîntările de multe ori tragice și nefaste ale artistului din societatea burgheză. Nu vreau să spun prin aceasta că am fost feriți de orice griji ; dimpotrivă, greutăți au fost : greutățile inerente oricărui început. Am fost frămîntați de felurite întrebări, dar niciodată aceste frămîntări n-au rămas fără ieșire, n-au dus la secarea avîntului creator, n-au avut gravitatea unor crize. Drumul pe care îl urmam ne-a fost limpede trasat în inimi : era drumul creării unei muzici profund expresive, umane și sincere, care să slujească omul în tot ceea ce are el mai valoros. Întrebările ivite în răstimp se refereau la probleme secundare — de măiestrie, de tehnică, de mijloace muzicale — dar nu atacau în nici un fel convingerea noastră că mergem pe calea cea mai justă.

În 1948 a fost publicată cunoscuta Rezoluție a P.C.U.S. în legătură cu problemele muzicii. Principiile de bază ale acestei Rezoluții, a căror valabilitate s-a verificat în decursul anilor următori, au aruncat asupra creației o lumină care a limpezit multe îndoieli și a constituit un răspuns binefăcător la o serie de întrebări. Eram pe atunci foarte tînăr și foarte lipsit de experiență în ce privește creația muzicală.

Mă ocupam intens de studiul la pian, căutam să cunosc cît mai multă muzică ; problemele de compoziție mă frămîntau de mult, dar mă loveam în acest domeniu de o serie de nedumeriri și confuzii. Ascultînd unele lucrări moderne ai căror autori se mîndreau că aparțin diferitelor curente moderniste, lucrări caracterizate prin abstracționism, prin efecte gratuite și prin inaccesibilitate, mă simțeam cu totul străin de acest gen de muzică și incapabil de a compune vreodată astfel. Dacă aceasta era calea de urmat, ea nu mă atrăgea de fel ; nu știam dacă felul meu de a vedea lucrurile ar putea interesa pe cineva.

Rezoluția din 1948 a fost în acest sens revelatoare pentru mine. Am văzut deodată că năzuințele mele în domeniul creației muzicale corespund năzuințelor unei societăți întregi, mi s-a confirmat că a scrie muzică pentru oameni, pe înțelesul lor și nu de dragul unor formule este un țel nobil, pe care l-au slujit toți marii artiști ai lumii. Am înțeles ceea ce simțisem instinctiv dinainte, că fiecare creator aparține poporului său, de care este legat prin mii de fire, și pe care-l reprezintă prin arta sa, că forma națională nu este o expresie goală, ci un adevăr, o necesitate incontestabilă în artă.

În anul următor m-am înscris la secția de compoziție a Conservatorului din București.

Astăzi, după 10 ani de cînd am început a scrie muzică, îmi dau seama că încercările și realizările mele în domeniul compoziției s-au axat în mod spontan în jurul acestor principii esențiale ale artei realist-socialiste, principii care indiferent de evoluția și progresele mele viitoare, mă vor călăuzi și de aci înainte, nefiind simple cuvinte, ci singurul crez pe care eu personal îl pot accepta în creație.

ANATOL VIERU

Am 33 de ani. Aveam 18 ani la 23 August 1944, atunci cînd sirenele și undele radiofonice m-au chemat în stradă. Cîteva zile după aceea uram bun-sosit armatelor eliberatoare, unul din zecile și sutele de mii de oameni care salutau nimicirea fascismului. Inima mea a ascultat glasul Partidului Comunist care chema la desăvîrșirea și consolidarea victoriei. Rămîne un moment de neuitat în viața mea, ziua cînd am văzut pentru întîia dată „Scînteia". Am citit ziarul de la prima literă a titlului pînă la încheierea ultimei pagini. M-au emoționat simplitatea și claritatea, sobrietatea și înflăcărarea acestui ziar ; el explica limpede situația politică, mobiliza la luptă pentru sprijinirea frontului anti-hitlerist, pentru înfrîngerea reacțiunii, pentru reforma agrară, pentru înfăptuirea democrației. El arăta drumul intelectualului care vrea să fie în pas cu poporul, în pas cu istoria. De 15 ani am păstrat obiceiul să citesc zilnic „Scînteia".

Nu vreau să încerc o autobiografie. Dar nu pot să mă împiedic a-mi aminti de anii aceia. Prin 1944—1945 eram student la conservator ; activam în rîndurile tinerilor comuniști, frecventam facultatea de filozofie ; făceam cronică muzicală la gazetă. O suită pentru coarde îmi aduse pe neașteptate o mențiune a premiului „Enescu" ; nemulțumit de ceea ce compun, am pus partitura, aceasta și altele, la sertar ; instructam coruri muncitorești și mă străduiam să scriu cîntece de masă. Am izbutit să scriu cîteva cîntece reușite abia în 1949.

Eram mereu nemulțumit de lucrările mele. Nu e vorba aci numai de măiestrie ; viața ne cere mereu altceva ; realitatea se schimbă extrem de repede ; trăim într-o epocă revoluționară. A ține pasul cu viața, a oglindi realitatea, e o sarcină infinit de grea, dar este sarcina noastră principală !

*De multe ori, în decursul acestor 15 ani, mă gîndeam cîtă răspundere revine compozitorului de azi. Epoca noastră nu este a academismului ; ea cere curaj și nemulțumire în creație. Întocmai cum scriitorul societății noastre străbate genurile de la reportaj la roman și epopee, compozitorul trebuie să aibă și el anvergură. Ochiul și urechea lui trebuie să scruteze epoca. Inima lui trebuie să bată pulsul contemporan, acest puls trebuie să ajungă în miezul muzicii sale. Vremea noastră ne cere prospețime în sezisarea noului, gîndire și adîncime în pătrunderea realității, emoție și avînt în oglindirea năzuințelor. Nu vreau să fiu înțeles greșit, dar cred că epoca noastră nu este a salonului, nici a miniaturii, nici a muzicii de cameră, cel puțin în înțelesul tradițional al cuvîntului. *)*

Prin anii 1949—1950, cîteva lucrări mi-au adus un succes neașteptat care m-a lenevit. Același motor al autocriticii m-a mînat din nou pe

*) Nu vreau să afirm acest lucru dintr-un punct de vedere absolut ; Beethoven era un genial compozitor de cameră, dar creația lui, în mare, are o rezonanță predominant simfonică

băncile școlii. Am plecat în Uniunea Sovietică, unde am cunoscut și iubit țara care merge cu pași de gigant spre comunism. Am trăit cîțiva ani la Moscova. La conservator l-am cunoscut pe maestrul Haciaturian, care mi-a fost nu numai îndrumător într-ale tehnicii muzicale; în discuții perpetue, Aram Ilici vorbea neobosit, în adîncime, despre rolul artistului în societatea socialistă; m-am apropiat mult de acest om cu mare experiență, a cărui inimă palpită intens la contemporaneitate și care a smuls din lira sa sunete ce s-au încrustat în sufletul multor oameni din lumea întreagă.

La școala noului meu conservator m-a preocupat intens prelucrarea folclorului românesc; totodată, am încercat să scriu în genurile cele mai diferite. O lucrare de sinteză a fost oratoriul pe motivele baladei „Miorița".

Am ajuns în fugara mea creionare aproape de ziua de azi. Ziua de azi e intensă și scurtă; ea fuge pe nerăsuflate spre ziua de mîine. Au loc în țara noastră prefaceri senzaționale. Case, uzine, orașe noi, se nasc și cresc văzînd cu ochii. Constructorii abia izbutesc să termine noile edificii, că se și îndreaptă spre schele noi. Cînd tovarășul Gh. Gheorghiu-Dej ne anunța în ședința festivă închinată Congresului al XXI-lea al P.C.U.S., trecerea la desăvîrșirea socialismului în anul 1965, inima noastră bătea puternic. Anul 1965 bate la ușă, iată-l exprimat în relații concrete cu noi; mîine vom fi în 1965. O dată cu tîmplele noastre vor zvîcni probabil și firele mai dese de păr cărunt.

Vorbesc la plural, deoarece acum mă gîndesc la întreaga noastră generație a celor de la 23 August 1944; unii au înțeles lucrurile mai devreme, alții mai tîrziu. Cu timpul, am simțit însă umărul — unul altuia — și acum putem spune că înaintăm în creația muzicală pe un front larg de compozitori.

Cînd greșim sîntem ajutați prin forța criticii colective sau a autocriticii. Partidul ne-a atras atenția că în ultimii ani s-a adîncit rămînerea în urmă a compozitorilor față de viață; sîntem în urmă cu reflectarea; partidul ne cheamă la lupta pentru înfăptuirea sarcinilor constructive, măreție, care stau în fața tuturor oamenilor.

Pregătesc în cinstea aniversării a 15 ani de la eliberarea țării noastre, muzica filmului „Pe drumurile Romîniei". Pentru acest film am scris două cîntece și multă muzică pentru orchestră. Țesătura simfonică e pătrunsă de celulele cîntecului de masă pe care l-am scris în acest film. Acum zece ani scriam muzica unui alt documentar închinat țării noastre, luptei ei pentru pace. Din cînd în cînd, redeschid partitura veche pentru a relua cîte ceva de acolo, dar mai ales pentru a scrie mai bine acum.

ION VOICU
artist emerit

Ziua de 23 August 1944 stă scrisă cu litere de aur în cartea vieții mele. Înainte de eliberare îmi terminasem, mai bine zis „scăpasem" de serviciul militar — perioadă pe atunci de tristă amintire — și fusesem primit în orchestra simfonică Radio, la ultimul pupitru de la vioara I. O dată cu 23 August, zorile unei vieți noi mi s-au arătat și de atunci drumul meu în artă urcă tot mereu. Mai întîi am fost trecut în orchestra Filarmonicii în primele rînduri ale partidei violinei I. Scurt timp după aceea am fost scos din orchestră și numit solist al Filarmonicii, creîndu-mi-se condiții optime de studiu. Mi s-a dat ocazia să concertez în toate orașele țării în care se găsesc orchestre simfonice —19 la număr față de cele 2—3 din trecut — și să susțin recitaluri în centrele muncitorești, orașele mici și unele gospodării agricole colective, realizînd în acest fel o legătură din ce în ce mai strînsă cu masele de ascultători. Trebuie să mărturisesc că din momentul în care am fost distins cu titlul de Artist Emerit, am căpătat mai deplin conștiința răspunderii ce-mi revenea de a-mi sluji cu entuziasm poporul, în toate împrejurările, în țară și peste granițe. În 1953 am luat parte la concursul din cadrul Festivalului Mondial de la București, obținînd premiul II. Am fost trimis în repetate rînduri să concertez în U.R.S.S., R. P. Chineză, R. P. Bulgaria, Republica Cehoslovacă, R. P. Polonă, R. P. F. Iugoslavia. Anul 1955 mi-a adus o nouă cunună de lauri: Premiul de Stat. În anul următor am fost trimis la Moscova să-mi perfecționez studiile cu profesorul Iampolski și cu marele violonist David Oistrah. Tot în acea perioadă, statul romîn mi-a pus la dispoziție un instrument prețios — o vioară Stradivarius — dîndu-mi astfel posibilitatea să pun în valoare cele învățate cu maeștrii sovietici. Însuflețit de aceste condiții am continuat să duc faima patriei mele în țări ca R. P. Ungară, R. D. Germană, Belgia, Anglia, Islanda, Elveția, Finlanda, Suedia. În unele din aceste țări am concertat cu orchestre reputate, ca orchestra mare de Stat a U.R.S.S., orchestra din Manchester condusă de John Barbirolli, orchestra din Leningrad și cea de la Bruxelles; peste tot am fost călduros primit de public și de critica muzicală. De asemenea am făcut în timpul turneelor imprimări și concerte radiodifuzate sau televizate. Aceste succese se răsfrîng în primul rînd asupra țării dragi, Republica Populară Romînă, căci ele oglindesc grija deosebită cu care ea înconjoară tinerele talente și ajutorul neprecupețit ideologic și material pe care li-l oferă pentru a atinge măiestria artistică.

La cea de-a 15 aniversare a Eliberării patriei noastre, cercetînd drumul artistic pe care l-am străbătut, îmi dau seama că mai am încă multe de realizat pentru a putea spune că mi-am împlinit toată datoria față de popor, toată datoria pentru promovarea creației noastre de azi în rîndul masei largi. Ca membru al P.M.R., îmi propun să activez în viitor cu o înaltă și sporită răspundere artistică și cetățenească, demnă de epoca noastră mare — epoca construirii socialismului.

Saluturi dragi poporului romîn şi muzicienilor săi

DMITRI SOSTAKOVICI

Deşi dorinţa şi încercările mele de a veni în ţara voastră nu s-au putut încă realiza, mai ales din motive legate de sănătate, aceasta nu m-a împiedicat să cunosc şi să îndrăgesc muzica Romîniei şi pe reprezentanţii ei. În numele vechii simpatii pe care le-o nutresc, îi salut călduros cu prilejul aniversării a 15 ani de la eliberare şi le urez să creeze noi şi inspirate opere spre gloria culturii muzicale romîneşti. Este bine ca aceste opere să răsune cît mai des în interpretarea artiştilor sovietici, după cum doresc muzicienilor romîni să cunoască cît mai mult din ceea ce creează compatrioţii mei. Aceasta va ajuta întăririi prieteniei noastre, cauzei noastre comune.

ARAM HACIATURIAN

Trimit un salut fierbinte poporului romîn şi colegilor mei din Romînia cu prilejul marilor sărbători naţionale.

23 August este nu numai o sărbătoare patriotică, dar şi o sărbătoare a muzicii romîneşti, căci noua orînduire a cărei instaurare a fost făcută posibilă prin actul istoric de la 23 August, a deschis perspective fără precedent muzicii romîneşti. Operele, tendinţele şi personalităţile cu care ea s-a îmbogăţit în aceşti 15 ani îi dau dreptul să stea printre şcolile naţionale importante ale vremii noastre.

Cea mai de seamă realizare a muzicienilor romîni constă în aceea că s-au unit într-un detaşament monolit, care merge într-un pas cu poporul pe drumul marilor înfăptuiri. Nu pot face, de aceea, o mai bună urare colegilor mei, decît aceasta : Fiţi mereu contemporani în muzica voastră, exprimaţi în operele voastre frămîntările şi ideile înaintate ale epocii acesteia.

Atunci cînd vorbesc despre contemporaneitate mă simt însă obligat să mă delimitez în raport cu aceia care înţeleg vulgar această idee.

Contemporaneitate nu este învelişul în care ambalăm operele ; ea este însăşi inima acestor opere. Nu titlurile şi comentariile programatice sînt acelea care hotărăsc contemporaneitatea operei, ci capacitatea muzicii de a da glas trăirilor sufleteşti ale omului contemporan şi de a-l emoţiona pe acesta.

Nu este suficient ca un compozitor să-şi aleagă, bunăoară, tema pămînturilor deşelenite, pentru ca lucrarea lui să sune contemporan. Trebuie ca însăşi muzica să fie pătrunsă de acel curent emotiv propriu oamenilor contemporani, care transformă natura. Fără o asemenea substanţă emotivă izvorîtă din cele mai intime adîncuri, compoziţia muzicală, indiferent de titlul pe care-l poartă, se naşte moartă. Şi chiar dacă nu poartă un asemenea titlu, cu alte cuvinte dacă aparţine aşa-zisei muzici pure, dar este străbătută de sentimente care se acordă cu sensibilitatea epocii noastre, opera merită pe deplin atributul de contemporan.

O asemenea contemporaneitate în însuşi conţinutul muzical al operelor noastre, vă doresc să atingeţi, dragi compozitori romîni.

Vă urez ca atunci cînd vor auzi primele sunete ale noilor opere scrise de voi, simpli iubitori de muzică să poată spune : Acesta este compozitorul meu ! Acesta este contemporanul meu !

Nădăjduiesc să pot veni curînd în Romînia, unde am atîţi prieteni, a cărei muzică îmi este atît de apropiată şi despre ale cărei frumuseţi am auzit atît de des vorbindu-se.

ALEXANDR GAUK

În această zi de sărbătoare naţională pentru poporul romîn — a 15-a aniversare de la eliberarea Romîniei de sub jugul fascist, aş vrea să transmit, prin intermediul revistei „Muzica", prietenilor noştri romîni, salutul meu fierbinte.

Cine dintre noi, muzicienii sovietici, nu ştie cît de talentat este poporul Romîniei frăţeşti ! Toţi cei care am avut ocazia să vizităm însorita Republică Populară Romînă am avut fericirea să cunoaştem nu numai minunata ei natură dar şi minunaţii ei oameni, care construiesc viaţa paşnică.

Bogată este Romînia prin muzicienii, compozitorii, cîntăreţii, originalele formaţii muzicale populare pe care le are. În Romînia am numeroşi prieteni printre care aş vrea în primul rînd să citez numele talentaţilor dirijori George Georgescu şi Constantin Silvestri. Am fost întotdeauna entuziasmat de concertele remarcabilei orchestre simfonice a Filarmonicii de Stat „George Enescu" date în Bucureşti şi în Moscova, cu ocazia turneelor întreprinse în străinătate şi dirijate de George Georgescu şi C. Silvestri.

În timpul vizitei pe care am făcut-o în Romînia, am avut prilejul să dirijez în Bucureşti şi Timişoara concertele orchestrei Radiodifuziunii romîne, lucru care mi-a adus multă bucurie întrucît am constatat că instrumentiştii romîni sînt interpreţi perfecţi.

În general, trebuie remarcat că în Romînia, cultura muzicală se află la un nivel foarte înalt. Orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „George Enescu" este una dintre formaţiile europene mari, care poate fi pusă alături de Filarmonica de Stat din Leningrad.

În cadrul filarmonicii „G. Enescu" lucrează un număr de remarcabili interpreţi, fii ai talentatului popor romîn, al căror renume este universal.

Nu demult am avut din nou ocazia să mă întîlnesc cu George Georgescu la festivalul muzical de la Praga. Am fost unul dintre fericiţii martori ai succesului mare de care s-a bucurat concertul dat în cadrul festivalului „Primăvara la Praga" de către orchestra Filarmonicii de Stat „George Enescu" dirijată de George Georgescu, care a interpretat strălucit lucrări de autori clasici şi contemporani.

Cunoaştem cu toţii cît de talentaţi sînt interpreţii din Romînia frăţească, printre care fraţii Gheorghiu, Ştefan Ruha, apoi Ohanesian, Konya, Lucaci, tineri solişti ai Teatrului de operă şi balet din Bucureşti care au apărut cu strălucit succes pe scena Teatrului Mare din Moscova şi pe scenele altor oraşe din U.R.S.S. de asemenea mulţi alţi remarcabili cîntăreţi, interpreţi şi

compozitori romîni din generația mai în vîrstă, cu care poporul romîn se mîndrește pe bună dreptate.

Felicit din toată inima pe toți activiștii culturii din Romînia cu ocazia sărbătorii naționale a eliberării, și le doresc sincer noi și mari succese în creație și în dezvoltarea și întărirea continuă a legăturilor culturale de prietenie între popoarele din Romînia și din U.R.S.S.

IAKOV ZAK

De două ori am avut fericirea să vin în contact cu publicul romînesc, cu muzicienii romîni, și aceste întîlniri îmi vor rămîne în amintire pentru totdeauna ca luminoase și apropiate inimii mele.

Creația inspirată a compozitorilor romîni, folclorul colorat, pregnant și original al Romîniei au produs asupra mea o impresie de neșters.

Minunata natură a Romîniei, soarele ei arzător, parfumul sudic — toate acestea se răsfrîng în muzica ei și o umple de un farmec unic.

Deseori gîndurile mele se reîntorc către această țară și de fiecare dată ele sînt însoțite de dorința și hotărîrea de a propaga fără întrerupere minunata ei artă.

În ziua celei de-a 15-a aniversări a eliberării țării trimit un salut călduros prietenilor romîni și le urez mari succese în creație, izbînzi și fericire.

VLADIMIR VLASOV

Amintirile mele despre Romînia frățească și despre remarcabilii ei artiști, sînt legate de vizita pe care am făcut-o în București cu ocazia festivităților dedicate celei de-a zecea sărbători naționale de la eliberarea Romîniei de sub jugul fascist.

În memoria celor care au vizitat Romînia rămîn pentru totdeauna întipărite cîntul corurilor populare, minunatele voci ale interpreților din popor, cîntecele populare, cînd melancolice, cînd înfocate, pătrunse întotdeauna de o negrăită splendoare. Despre aceasta aș vrea să vorbesc și eu. În primele zile petrecute în Romînia am luat parte la concertul festiv ce a avut loc în sala Teatrului de Operă și Balet din București, dat de participanții la ultima etapă a concursului artiștilor amatori de la sate.

În cadrul acestui concert a fost prezentată creația populară din aproape toate regiunile republicii: cîntecele și dansurile numeroaselor colective romînești și din Regiunea Autonomă Maghiară se împleteau cu corurile germane și sîrbe din Timișoara, melodiile moldovenești create în regiunea Iași erau urmate de cîntece vechi rusești și cazăcești, interpretate de pescari, locuitori de pe malurile Dunării. Neștearsă este impresia lăsată de arta puternic originală a colectivelor și interpreților soliști. Însă înainte de toate am fost uimiți de nivelul înalt al culturii corale din Romînia. Multe dintre colectivele de amatori interpretează curat, armonios, nu mai prejos de colectivele de profesioniști.

Ne-a bucurat mult, de asemenea, concertul dat de Ansamblul de cîntece și dansuri ale forțelor armate din Republica Populară Romînă (director artistic Dinu Stelian, Laureat al Premiului de Stat). Ansamblul, care ne este cunoscut din turneele întreprinse în U.R.S.S., a realizat în ultimul timp succese importante.

În Romînia, cultura simfonică și practica muzicii de cameră se află la un nivel înalt. O dovadă a acestui fapt o constituie numeroasele formații simfonice de cea mai bună calitate. Auditorii din Romînia nouă pătrund cu aviditate și cu mult interes muzica clasică rusă și lucrările compozitorilor sovietici.

Ultimele lucrări ale compozitorilor romîni pe care am avut ocazia să le ascultăm — oratorii, simfonii, lucrări de muzică de cameră, suite de balete, lieduri, coruri — dovedesc că autorii acestora au o activitate largă și rodnică în toate genurile artei muzicale.

O puternică impresie ne-a produs vizita la Institutul de Folclor, acest tezaur cu adevărat neprețuit al creației populare, al cărui fond a fost alcătuit, în bună parte, datorită entuziasmului colectivului. Ce mare bogăție și cît de necesară este popularizarea ei!

Cu ocazia sărbătoririi Zilei Eliberării transmit călduroase felicitări poporului romîn și talentaților săi activiști din domeniul artei muzicale. Nădăjduiesc să vin din nou în primitorul București și să mă mai întîlnesc cu prietenii mei romîni.

I. MARTÎNOV

Au trecut 15 ani de la eliberarea Romîniei de sub jugul fascist. Au fost ani de mari evenimente istorice, de succese în muncă, de neclintit avînt al culturii și artei. Au fost ani de prietenie din ce în ce mai strînsă între poporul romîn și cel sovietic, la întărirea căreia a contribuit și muzica noastră.

Nu se poate uita că solii noștri în Romînia au fost lucrările lui Dmitri Șostakovici și Aram Haciaturian, care au răsunat pentru prima oară acolo în interpretarea lui George Enescu, prim președinte al secției muzicale ARLUS! Nu se pot șterge din memoria noastră concertele pe care el le-a dat la Moscova în anul 1946!

Am avut fericirea să fiu printre primii muzicieni sovietici care au vizitat Romînia. Am luat parte la unul dintre concertele simfonice date în sala Ateneului, cînd, sub conducerea lui George Enescu, s-a cîntat muzică de compozitori sovietici, și am văzut cu cîtă căldură au fost ele primite de publicul din București. Mai tîrziu, întîlnindu-mă din nou cu muzicieni romîni, eu și colegii mei i-am îndrăgit și pe ei și minunata lor artă.

Mulți dintre noi au fost în Romînia, mulți dintre maeștrii artei romînești au vizitat țara noastră, unde au fost întotdeauna primiți cu multă căldură. Am avut de multe ori ocazia să mă întîlnesc cu prietenii romîni la diferite festivaluri internaționale și m-am bucurat sincer de succesele lor artistice. În felul acesta, legăturile noastre de prietenie s-au dezvoltat și s-au întărit.

Însă lucrul cel mai însemnat este că muzica ne-a ajutat tuturor să ne cunoaștem mai bine unul pe altul, să înțelegem mai bine năzuințele și idealurile noastre viitoare. Și am vrea să sperăm că muzica romînească, ce se bucură de o neschimbată dragoste din partea oamenilor sovietici, va răsuna an de an tot mai mult în țara noastră.

Aș vrea să urez tuturor muzicienilor romîni — prietenii noștri scumpi, noi succese în creație. Fie ca prietenia noastră să se întărească an de an, fie ca împreună să ne bucurăm de apariția fiecărui nou talent tînăr și să creăm o artă mare, care să reflecte demn viața măreață a popoarelor noastre.

SEMEN SNITKOVSKI

A trecut aproape un an de la venirea mea în București, unde am luat parte la Concursul internațional de interpretare „George Enescu", dar mai păstrez încă și astăzi puternicile impresii pe care mi le-au lăsat întîlnirile calde și prietenești cu muzicienii și auditorii romîni.

Aș vrea să remarc neobișnuita pregnanță și profunzimea artistică a muzicii romînești, nivelul înalt de măiestrie, caracterul plin de temperament și de virtuozitate al artiștilor romîni. M-am convins de acest lucru cînd am luat parte la Concursul „Enescu" împreună cu muzicieni talentați ca Ștefan Ruha, Ștefan Gheorghiu, Varujan Kozighian și alți interpreți din Romînia. Toți acești muzicieni sînt deosebiți prin personalitatea lor. Eu însă sînt ferm convins că într-un viitor foarte apropiat fiecare dintre ei va deveni un artist remarcabil cu renume universal.

Sînt foarte bucuros că întîlnirile mele prietenești cu muzicienii romîni la București au continuat și în U.R.S.S. Am fost foarte fericit cînd am concertat la Moscova împreună cu Ștefan Ruha, care a cucerit recunoașterea și dragostea auditorilor moscoviți încă acum cîțiva ani în urmă, la primul concurs internațional „Piotr Ceaikovski". Toate concertele pe care le-a dat Ștefan Ruha anul acesta în U.R.S.S. s-au bucurat de un mare succes și au dovedit o nouă creștere a măiestriei acestui remarcabil muzician.

De asemenea, am avut marea plăcere să mă întîlnesc într-una din

clasele profesorului meu David Oistrah, artist al poporului din U.R.S.S., cu violonistul romîn Ştefan Gheorghiu, care a venit pentru cîteva luni la Moscova să-şi desăvîrşească măiestria studiind cu David Oistrah.

Trebuie să relev că fiecare concert al instrumentiştilor, cîntăreţilor şi dirijorilor romîni dat în U.R.S.S., trezeşte întotdeauna un interes deosebit din partea auditorilor sovietici şi se bucură de mare succes.

Felicit călduros poporul romîn cu ocazia măreţei lor sărbători naţionale — cea de a 15-a Aniversare a eliberării Romîniei de sub jugul fascist, doresc din toată inima poporului din Romînia frăţească o viaţă fericită şi pace, dezvoltarea şi înflorirea continuă a prieteniei dintre popoarele U.R.S.S. şi R.P.R.

Aştept cu nerăbdare ocazia să mă întîlnesc din nou cu auditorii şi muzicienii romîni şi sper ca în acest an să am fericirea să vizitez din nou ospitalierul Bucureşti, unde cred că voi concerta.

MIHAIL VOSKRESENSKI

Îmi este deosebit de plăcut să trimit cele mai bune urări muzicienilor romîni în legătură cu sărbătoarea eliberării.

A trecut aproape un an de cînd eu şi prietenii mei cu care am participat la concursul internaţional „George Enescu" ne-am întors din Romînia. Nu vom uita niciodată primirea călduroasă ce ne-a fost făcută în Romînia. Impresiile căpătate la Festivalul Enescu — această sărbătoare a muzicii — sînt atît de puternice în amintirea noastră încît parcă ieri am fi ascultat Simfonia a III-a a acestui mare maestru, parcă ieri aş fi admirat splendidele orchestre romîneşti sau interpretările giganţilor muzicii din lumea întreagă.

Romînia este o ţară extrem de muzicală şi de aceea cultura ei muzicală se află la un nivel atît de înalt. Admirabilele orchestre romîneşti şi strălucita pleiadă de dirijori talentaţi, printre care se numără şi mulţi tineri, şi-au cîştigat reputaţie în lumea întreagă. Pentru mine a fost o mare fericire să mă pot întîlni şi să fac cunoştinţă cu un atît de mare artist ca C. Silvestri, a cărui artă de mult am îndrăgit-o şi o preţuiesc. Mă folosesc de această ocazie pentru a-i trimite prin revista dv. cele mai sincere urări de sănătate şi noi răsunătoare succese. A interpreta miniaturi atît de fine cum sînt „Cîntecele de pustiu" sau scînteietoarea sa „Bacanală" — este o adevărată desfătare. M-a frapat faptul că în Bucureşti sînt atît de mulţi dirijori tineri talentaţi. Le urăm cu bucurie să atingă noi culmi în arta lor.

Nu peste mult, în Bucureşti vor sosi din nou tineri muzicieni din lumea întreagă la concursul internaţional „George Enescu". Le urez tinerilor colegi romîni mari succese la acest concurs. Să se ridice la înălţimea lui Valentin Gheorghiu ! Acest remarcabil muzician este foarte iubit în U.R.S.S. iar noi tinerii pianişti sovietici, sîntem bucuroşi cînd îl putem consulta şi învăţa de la el.

Ce-şi pot ura unul altuia bunii prieteni ? Multă fericire, fericire în muncă şi în viaţă. O astfel de fericire le urez din inimă prietenilor romîni.

IZBINZI DIN ANII PUTERII POPULARE

Oameni ai muncii au devenit muzicieni

de VIOREL COSMA

Dacă s-ar face o statistică a tinerelor elemente care susţin astăzi viaţa noastră artistică (concerte, spectacole de operă, operetă, estradă, muzică de cameră etc.) şi dacă s-ar urmări formaţiile de unde au pornit, s-ar ajunge la o concluzie pe care trecutul nu ne-o poate oferi : o imensă parte din numărul cîntăreţilor şi al instrumentiştilor tineri sînt proveniţi din oameni ai muncii şi aproape toţi au fost promovaţi de ansamblurile de amatori şi profesioniste create în anii regimului de democraţie populară !

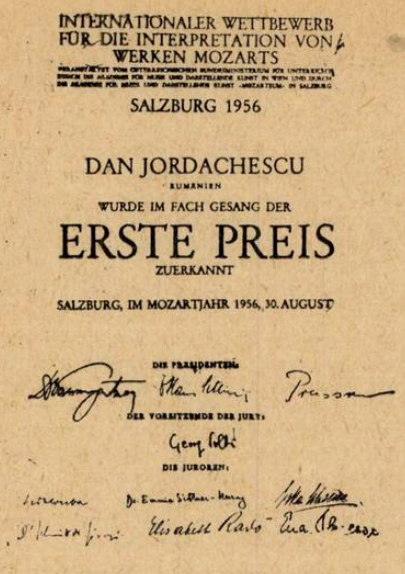
Înflorirea în masă a talentelor a fost posibilă numai datorită miilor de formaţii de artişti amatori care s-au născut ca nisipul mării după 23 August 1944 în toate fabricile, uzinele, întreprinderile, gospodăriile agricole colective ş.a. Aci s-au relevat nenumăraţi cîntăreţi şi instrumentişti, care apoi au trecut în ansambluri centrale spre perfecţionare. Mai ales Ansamblul de cîntece şi dansuri al Consiliului Central al Sindicatelor — formaţia care şi-a cîştigat un titlu de glorie prin descoperirea talentelor din rîndul oamenilor muncii — a promovat o întreagă pleiadă de artişti de frunte.

Concursurile sindicale şi cele ale căminelor culturale au constituit un nou prilej de depistare a numeroase valori artistice, care îndrumate cu ajutorul şcolilor populare de artă, al şcolilor medii de muzică şi al conservatoarelor de stat au reuşit să împlinească rîndurile artiştilor noştri fruntaşi.

Crearea ansamblurilor C.C.S., C.F.R. Giuleşti, Uniunii Tineretului Muncitor, Ministerului Forţelor Armatei, Ministerului Afacerilor Interne, precum şi a orchestrei populare *Barbu Lăutaru* a oferit adevărate pepiniere de ridicare profesională a elementelor recrutate din sînul oamenilor muncii. Nu numai prin cursurile de teorie-solfegii şi canto iniţiate de susnumitele ansambluri, aceste formaţii au reuşit să completeze cultura muzicală a membrilor colectivului artistic, dar uneori — cum s-a întîmplat în primii ani de activitate ai Ansamblului C.C.S. — s-au organizat şi cursurile de alfabetizare, de cultură generală.

Într-o trecută etapă de promovare a talentelor (astăzi depăşită), s-au creat cursuri fără frecvenţă la Conservatorul *Ciprian Porumbescu* din Bucureşti, unde ţărani, funcţionari şi militari au putut să-şi completeze studiile muzicale. Dirijorul Aron Bogdan de pildă, conducătorul corului ţărănesc cu o tradiţie de peste trei sferturi de veac din Săliştea-Sibiului, a urmat aceste cursuri fiind stimulat în chip deosebit în domeniul compoziţiei.

Nu putem neglija nici activitatea remarcabilă desfăşurată cu deplină eficienţă în domeniul di-



INTERNATIONALER WETTBEWERB
FÜR DIE INTERPRETATION VON
WERKEN MOZARTS

SALZBURG 1956

DAN JORDACHESCU
RUMÄNIEN
WURDE IM FACH GESANG DER

ERSTE PREIS
ZUERKANNT

SALZBURG, IM MOZARTJAHR 1956, 30. AUGUST

DER PRÄSIDENT:

DER VORSITZENDE DER JURY:

DIE JUROREN:

dacticii muzicale de către Casa Centrală a Creației Populare. Instituție creată în anii regimului democrat-popular tocmai pentru a îndruma talentele răsărite din mijlocul poporului, Casa Centrală a Creației populare a organizat cursuri profesionale pentru dirijorii de coruri și orchestre, cursuri de teorie și armonie *prin corespondență* (formă de învățămînt necunoscută în țara noastră pînă acum un deceniu) etc.

Prin aceste mijloace s-au afirmat dirijori și compozitori amatori ca Ion Cotolan (Rucăr), Ion Cunțan (orașul Victoria), Titu Păsculescu (Dăbuleni-Craiova), țăranul colectivist din Călinești — Gh. Toroimac ș.a. Ei au ajuns astăzi la nivelul artistic al profesioniștilor, folosind forma învățămîntului prin corespondență.

Este locul să arătăm că publicațiile cu caracter didactic ale Casei Centrale a Creației Populare au contribuit în mod *esențial* la ridicarea nivelului cultural-artistic al oamenilor muncii.

Crearea învățămîntului muzical de grad mediu în școlile speciale de muzică (mai ales cu secțiile de instrumente populare și canto popular, deschise maturilor) a oferit noi posibilități de orientare profesională. Victoria Darvai și Ileana Constantinescu, absolvente ale Școlii de muzică nr. 1 din București, au fost țărănci muncitoare care și-au însușit toate noțiunile muzicale și cultura generală în sus-numita școală, astăzi înscriindu-se în fruntea cîntăreților noastre de muzică populară.

Școlile Populare de Artă — veritabile conservatoare destinate oamenilor muncii — au dat un efectiv impresionant de artiști, remarcabil pregătiți, unii aflați acum în rîndul instituțiilor muzicale de prestigiu ale țării. În aceste școli au descifrat tainele cîntului Constantin Iliescu (Teatrul de Operă și Balet din București), Jana Pîrvulescu (Opera de Stat din Iași), Eleonora Popescu (Opera de Stat din Timișoara), Nicolae Ionescu (Teatrul Muzical din Constanța) etc. Descoperiți în sînul formațiilor de amatori, toți acești tineri au găsit în Școlile Populare de Artă din provincie un sprijin real în dezvoltarea capacității lor artistice. În ultimii ani, principalele școli au realizat — pe lîngă cursurile zilnice ale secțiilor interne — și cîteva *secții externe*, în felul acesta ocupîndu-se mai ales de cei care în satele și centrele lipsite de asemenea instituții de învățămînt nu puteau participa la cursurile de ridicare profesională.

Numeroasele concursuri naționale, precum și festivalurile elementelor fruntașe din învățămîntul artistic elementar, mediu și superior organizate periodic de Direcția Învățămîntului Artistic din Ministerul Învățămîntului și Culturii au scos din anonimat talente excepționale ca Varujan Cozighian, Krimhilda Cristescu, Paul Staicu (actualmente la studii de perfecționare la Praga), Marieta Leonte, Guți Edi, Elisabeta Gregorian ș.a.

Dacă pe acești tineri în plină dezvoltare Concursurile naționale i-au semnalat pentru o atenție specială în viitor, în schimb numeroase talente ca Dan Iordăchescu, Elena Cernei, Ștefan Ruha, Ladislau Konya, Teodora Lucaciu, Elena Dima Toroiman, Traian Uilecan, Ion Prisăcaru, Nicolae Herlea, Traian Popescu, Maria Șindilaru, Lelia Cincu, Martha Kessler, Cornel Stavru ș.a. sînt astăzi nume consacrate nu numai pe plan intern, ci unii chiar în viața artistică internațională. Condițiile excepționale de afirmare asigurate de regimul democrat-popular le-au ușurat ascensiunea vertiginoasă — necunoscută în trecut — acestor artiști, îndrăgiți de poporul nostru.

Un rol de frunte în ridicarea muzicienilor talentați din mijlocul oamenilor muncii l-au avut Ansamblurile C.C.S., Uniunii Tineretului Muncitor și C.F.R. Giulești. Formații tipice orînduirii noi, promovînd numai elemente talentate din arta amatoare, ele au reușit prin eforturi — adeseori nu lipsite de sacrificii și insuccese — să impună cîntăreți și instrumentiști care odinioară ar fi rămas necunoscuți la locul lor de producție.

Dacă am semnala numai numele dirijorului de cor Marin Constantin, al basului Valentin Loghin, al naistului Damian Luca, al acordeonistului Nicolae Crăciunescu și al țambalistului Iane Ciuciu Marinescu, am avea imaginea luminoasă a principalelor talente ridicate de Ansamblul UTM. Creat în anul 1946 ca brigadă artistică de tineret menită să susțină spectacole pe marile șantiere de reconstrucție, în uzine, fabrici, școli etc., Ansamblul UTM a izbutit să se afirme prin calitatea sa artistică superioară la toate întrecerile internaționale, iar soliștii formației au mărit prestigiul colectivului. Toți acești galoroși tineri s-au bucurat de prețiosul și permanentul ajutor al C.C. al UTM, care printr-o temeinică educație patriotică, politică și profesională a asigurat creșterea armonioasă a numeroase cadre. Prin specificul său, Ansamblul UTM își înnoiește an de an rîndurile cu tineri muncitori pe care-i pregătește pentru viața artistică de mîine a poporului, fiind prin excelență formația care se bucură de „tinerețe fără bătrînețe".

Ansamblul de cîntece și dansuri C.F.R. Giulești, colectiv alcătuit în principal din mecanici de locomotive, acari, cazangii, strungari, conductori de trenuri, muncitori ceferiști, a mers permanent pe drumul artei amatoare susținînd cu vigoare viața artistică a cartierului Grivița-Roșie, într-o perioadă cînd manifestările muzicale de la periferia Capitalei nu cunoșteau încă o intensitate ca cea de azi. De aci au pornit pe drumul afirmării artiști ca Zoe Dragotescu, Nicolae Herlea, David Ohanezian, Valeria Rădulescu (soliști ai Teatrului de Operă și Balet), dirijorul

Carol Litvin (corul și orchestra Radio), cîntăreții Ion Macarie, Sava Cornel (Teatrul muzical din Galați), Alecu Floarea (Opera de Stat din Iași) ș.a.

Însfîrșit, formația care a dat lumii noastre artistice efectivul cel mai mare de muzicieni din rîndul oamenilor muncii a fost Ansamblul de cîntece și dansuri C.C.S. Pe drept cuvînt se poate spune că acțiunea de detectare întreprinsă de acest colectiv nu cunoaște egal nici în trecut, nici în prezent. Aci poate veni orice om al muncii care are aptitudini artistice. Întîlnește un profesor de canto (Maria Snejina, Grigore Melnic, Constanța Bădescu) și de teorie-solfegii (C. Baciu) care se ocupă special de fiecare element. Concursurile de admitere au loc în fiecare săptămînă, iar de multe ori dirijorii se deplasează personal în întreprinderi spre a recruta noi cîntăreți. Un concurs raional, regional, un turneu în provincie, o întrecere pe ramură de producție, devin totdeauna un prilej de descoperire de noi talente. Așa a apărut în primii ani de activitate ai Ansamblului un tînăr miner, cu o voce bine timbrată de tenor dramatic care la început a cîntat în cor, apoi a devenit solist și însfîrșit, student al Conservatorului *Ciprian Porumbescu* din București. Astăzi, minerul Traian Uilecan este prim solist al Operei de Stat din Iași dînd viață lui Alfred Germont din „Traviata", Pinkerton din „Cio-Cio-San", Cavaradossi din „Tosca" de Puccini, Ciprian Porumbescu din „Lăsați-mă să cînt".

Numărul mare de cîntăreți care au crescut la flacăra Ansamblului C.C.S. dovedește, fără echivoc, politica de promovare a oamenilor muncii, desfășurată de statul nostru în anii de după Eliberare. Dan Iordăchescu, Nicolae Rafael, Ladislau Konya, Elena Dima Toroiman, Maria Săndulescu, Constantin Iliescu, Constantin Gabor, Jean Hvorov (Teatrul de Operă și Balet), Traian Uilecan, Ion Prisăcaru, Sofia Turcanu (Opera de Stat din Iași), Traian Popescu (Opera Română din Cluj), Marina Oprea (Teatrul de Operetă din București), Constantin Vidu (Teatrul muzical din Orașul Stalin), Nicolae Ionescu (Teatrul de Operetă din Constanța), Nicolae Nițescu, Rodion Hodovanschi, Florin Dorian (Teatrul satiric „C. Tănase"), dirijorii Nicolae Ciobanu și Florica Avramescu, sînt numai o parte din tinerii care și-au început cariera artistică pe scena teatrului din Lipscani.

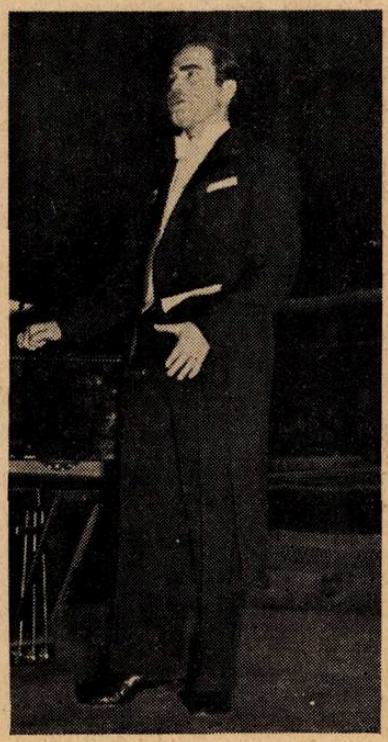
Dacă aceste ansambluri de amatori au oferit multiple posibilități de afirmare oamenilor muncii, nu puține talente au fost promovate și de formațiile profesioniste. Teodora Lucaciu și Nicolae Florei (Ansamblul M.A.I.), Octav Enigărescu și Cornel Stavru (Ansamblul M.F.A.), Geta Marinide (corul Radio) astăzi soliști ai primei scene lirice, au debutat în aceste formații.

Largile posibilități pe care le-a oferit regimul democrat-popular ridicării oricărui talent din popor se poate constata din numeroasele cazuri cînd tineri țărani muncitori sau funcționari și-au făurit cariera artistică în condiții nesperate în trecut. Ion Cudalbu, un simplu păstor, descoperit și îndrumat de profesorul C. Metani la Școala de muzică Nr. 1 din București, a reușit ca după cîțiva ani de studii să cînte pe scena Ateneului dificilul Concert pentru clarinet și orchestră în La major de Mozart. Fiul agricultorului Cîrlănaru a învățat naiul cu Fănică Luca la aceeași școală, devenind astăzi solistul orchestrei populare a Ansamblului „Ciocîrlia". Un alt exemplu edificator ni-l oferă mezzo-soprana Elena Cernei, fostă soră de spital.

Fiica unei femei de serviciu și a unui hamal din portul Odesa, Elena Cernei a cunoscut o copilărie grea alături de cei 6 frați ai ei. După 9 clase medii a fost nevoită să intre în serviciul unui spital, unde s-a calificat soră de caritate. Dorința de a face muzică și impostația naturală a glasului ei generos au adus-o în anul 1948 în fața comisiei de admitere la Conservatorul *Ciprian Porumbescu* din București. Sub îndrumarea maestrului Constantin Stroescu, Elena Cernei a reușit să iasă repede din anonimat și în mai 1952 a debutat în „Cantata Patriei" de Arutiunian sub bagheta lui Theodor Rogalski. Primită în cvartetul vocal al Filarmonicii de Stat „George Enescu", tînăra mezzosoprană s-a impus în numeroasele prime audiții de la Ateneu, fiind angajată în 1952 la Teatrul de Operă și Balet. În anul următor a întreprins primul turneu peste hotare în U.R.S.S., cîntînd apoi în R. P. F. Iugoslavia (1957), R. P. Polonă (1958), R. P. Bulgaria, R. Cehoslovacă și R. P. Ungară (1959). Condițiile excepționale de muncă pe care le-a avut Elena Cernei în acești ani, rămîn cea mai elocventă dovadă de promovare a unui talent din popor.

Pentru generația actuală de artiști, viitorul strălucește mai luminos ca niciodată. Grija părintească a Partidului și Guvernului pentru continua înflorire a talentului sînt o chezășie a succesului școlii muzicale românești. Politica de promovare artistică prin toate mijloacele — și aici amintim numărul mare de școli elementare și medii de muzică, înființate numai în ultimii ani în principalele centre muncitorești cu scopul de a descoperi talentele abia înmugurite — stă la baza organizării vieții muzicale noi.

Ladislau Konya



Cifre şi date comparative privind mişcarea muzicală romînească de ieri şi de azi

1. **Spectacole (Concerte) şi spectatori**

a) Filarmonica „George Enescu" în anul 1938 = 27 concerte cu 16.277 auditori.

In stagiunea 1958—59 = 93 concerte (plus 13 în turneu + 5 festivaluri „George Enescu" = 111), simfonice = 61.183 spectatori. Muzică de cameră 102 concerte = 29.101 spectatori.

Concerte-lecţii 54 concerte = 7.317 spectatori. Concerte corale a capella = 13 concerte = 5.070 spectatori. Concerte orchestra „Barbu Lăutaru": 100 concerte = 53.416 spectatori.

In 1948 cele 8 orchestre simfonice au dat 403 concerte cu 242.453 auditori.

b) Teatre muzicale

Operele din Bucureşti şi Cluj au dat 390 spectacole în 1958 cu 146.557 spectatori.

4 opere în 1948 au dat 647 spectacole cu 383.612 spect.

5 opere în 1953 au dat 1115 spectacole cu 755.154 spect.

Teatrul de Operetă din Bucureşti a dat în 1951: 269 spectacole cu 187.919 spectatori.

c) Orchestre simfonice

In anul 1948 cele 8 orchestre simfonice au dat 403 concerte cu 242.453 auditori.

In anul 1958 cele 19 orchestre simfonice au 1776 concerte cu 622.477 auditori.

2. **Concerte în întreprinderi**

In anul 1953 Filarmonica „George Enescu" a dat cu echipele ei 56 de concerte.

In anul 1959 Filarmonica „George Enescu" a dat 95 de concerte (peste totalul de 362 de concerte la Ateneu) în întreprinderi, case de cultură, gospodării agricole.

3. **Turnee peste hotare**

Orchestra Filarmonica „George Enescu". Intre 1921—1944 = 5 turnee (Turcia — aprilie 1922; Turcia, Bulgaria, Iugoslavia — mai 1934; Austria, Cehoslovacia, Germania — ianuarie 1941; Cehoslovacia, Austria — octombrie—noiembrie 1941; Bulgaria — mai 1942).

Filarmonica „George Enescu" Intre 1944—59 = 5 turnee (Cehoslovacia — septembrie 1955; Polonia — octombrie 1956; Iugoslavia — septembrie 1957; U.R.S.S., Finlanda, Suedia — ianuarie—februarie 1958, Polonia, Cehoslovacia, Ungaria — mai 1959). Orchestra „Barbu Lăutaru" (Cehoslovacia, Polonia, Ungaria — aprilie—iunie 1950; Bulgaria — august 1950; U.R.S.S. — august 1951; U.R.S.S. — decembrie 1951; Cehoslovacia — august 1952; Albania — mai 1952; Albania — mai 1953; China — Coreea — octombrie—decembrie 1954; Egipt — ianuarie 1955; Ungaria — august—octombrie 1956).

4. **Inregistrări Radio, programe Radio, abonaţi**

In anul 1928 încep emisiunile Radio.

In anul 1930 circa 2200 ore program difuzate.

In anul 1937 circa 4400 ore program difuzate.

In anul 1938 circa 3642 ore program difuzate.

In anul 1944 = 4333 ore program difuzate.

In anul 1958 = 22.000 ore program difuzate (8.000 ore emisiuni muzicale).

Inainte de 1944 = nici un minut de înregistrări Radio.

In anul 1957 circa 4.000 de minute înregistrate.

In anul 1958 înregistrări de muzică romînească: Simfonic-Cameră = 59 de ore; Coral-mase = 2 ore; Fanfară = 2 ore 30 de minute; muzică populară = 16 ore 36 de minute; muzică uşoară = 6 ore 55 minute; muzică corală cu formaţii amatoare = 1 oră, 12 minute; muzică populară cu formaţii amatoare = 50 de minute.

Abonaţi Radio: 139.000 (1945), 1.100.000 (1959), Radioficare 662.000 (1959). Total = 1.762.000 (1959).

5. **Cămine culturale, cluburi şi colţuri roşii sindicale**

Cămine culturale circa 300 (1940).

Cămine culturale = 4.931 (1948) şi circa 12.100 (1959).

Cluburi şi colţuri roşii sindicale înainte de anul 1944: nu există cifră.

Cluburi şi colţuri roşii sindicale după 1944 = 2.902 (1948) şi circa 5.500 (1958).

6. **Formaţii artistice de amatori**

Coruri Cămine culturale = 300 (1940).

Coruri Cămine culturale = 4.686 (1959) şi 88 coruri Case de cultură (în Capitală).

Coruri de amatori în Banat = 174 (1929) şi 186. (1932). Coruri de amatori în regiunea Timişoara = 369 (1959).

Fanfare de amatori în Banat: 40 (1929) şi 60 (1932). Fanfare şi orchestre de amatori în reg. Timişoara = 217 (1959).

Coruri Maghiare: 31 (1921), 42 (1928), 34 (1938), 173 (1959).

7. **Elevi, studenţi, burse.**

Inainte de anul 1944 şcoli elementare şi medii = nici una.

După anul 1944: 7000 elevi = şcoli elementare 3000 elevi = şcoli medii.

Şcoli Populare de Artă = 7.600 de elevi (1957)

Conservatoare de Stat = circa 500 studenţi (înainte de anul 1944)

Conservatoare de Stat = circa 600 studenţi (1959)

Burse elevi şcoli medii şi elementare după 1944 = 722

Burse studenţi Conservatoare după 1944 = 278

Burse Republicane după 1944 = 5

Burse „George Enescu" după 1944 = 5

8. **Execuţii muzică romînească, Inregistrări, discuri, cilindri (folclor)**

— Filarmonica „George Enescu": execuţii publice 6 lucrări romîneşti (1939), 51 lucrări romîneşti (1951), 49 lucrări simfonice romîneşti (1959), 116 lucrări corale romîneşti (1959), 342 lucrări muzică de cameră romîneşti (1959).

— Discuri: 50.000 (1935), 1.000.000 (1957) de către „Electrecord"

— Inregistrări folclor Societatea Compozitorilor Romîni 1920-1945: 25.000 melodii (10.000 cilindri, 1.100 discuri)

Inregistrări Institutul de Folclor (1959) = 61.000 melodii (benzi magnetofon, discuri, cilindri).

9. **Tipărituri muzicale**

— Societatea Compozitorilor Romîni (1920-1945) = 9 lucrări voce şi pian, 12 lucrări corale, 11 lucrări instrumentale, 3 muzică de cameră, 2 partituri orchestră, 4 diverse, 13 volume muzicologie şi folclor, 1 album discuri.

— Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor (1958-1959): 48 lucrări clasici universali, 42 coruri foi volante, 21 mici piese instrumentale, 10 partituri muzică simfonică, 16 lucrări didactice, 47 lucrări muzică uşoară, 5 lucrări muzică pentru copii, 7 caete coruri, 3 volume opere alese, 6 culegeri folclor, 2 volume lieduri, 7 monografii muzicologie

— Instituţii tipografice muzicale de Stat după 1944: E.S.P.L.A. (pînă în 1958), Editura M.F.A. (pentru fanfară), Litografia Ministerului Invăţămîntului şi Culturii, Litografia Casei Centrale a Creaţiei Populare).

10. **Concursuri locale, naţionale, internaţionale**

— Inainte de anul 1944: niciun concurs internaţional, 2 concursuri naţionale a Căminelor Culturale (1937 şi 1938), 6 concursuri regionale a corurilor maghiare, Olimpiade corale anuale (1922-1939) în Banat

— După anul 1944: Concursul Internaţional „George Enescu".

Concursuri periodice de compoziţie: Concursul naţional „Ioan Vidu", Concursuri Radio, Concursuri U.T.M., Concursuri ale ziarelor, Concursuri de compoziţie ale Uniunii Compozitorilor.

Concursuri periodice de interpretare: Concursul naţional al tinerilor solişti; Concursul elementelor fruntaşe din şcolile şi instituţiile de artă: Concursul liceelor militare.

Concursurile corale (1944-1959): Concursul Sindicatelor şi Concursul Căminelor Culturale (din 2 în 2 ani); Concursul echipelor ostăşeşti şi a Caselor Ofiţerilor (anual).

11. Premii de compoziție și interpretare

— Premii înainte de anul 1944 : George Enescu (1913—1945), Academia Romînă (1938), Kremer (1929-1939), Opera Romînă București (1930), Premiul Național de muzică (1927-1928-1929-1937).

— După anul 1944 : în fiecare an începînd din 1949 se acordă premiul de Stat, distincții personale (artist al poporului, maestru emerit, artist emerit), premiul Academiei, premii speciale (Radio, Casa Centrală a Creației Populare, U.T.M. etc.). Fondul muzical al Uniunii Compozitorilor : achiziții trimestriale permanente. Idem : Ministerul Învățămîntului și Culturii.

12. Reviste de specialitate

Înainte de anul 1944 — sporadice.

După anul 1944: Revista Muzica, Revista Institutului de Folclor, Revista Studii și Cercetări de Istoria Artei.

13. Congrese internaționale, Simpozioane

Înainte de anul 1944 : Congres internațional Societatea Compozitorilor Romîni.

După anul 1944 : Săptămîna muzicii romînești (1951) Luna Culturii (1957), Decada Culturii (1959), Congresul Internațional de Folclor (1959).

O industrie de instrumente muzicale

de MIȘU IANCU

Stăruie undeva, într-un colț uitat al amintirii, ecoul unui reportaj apărut în urmă cu mai bine de trei decenii într-un ziar al vremii.

Oscilînd între accentele ascuțite ale faptului divers de factură „senzațională" și parfumul romantic-desuet al „Lăutarului din Cremona" de François Coppée, reporterul cu pricina „sacrificase" trei coloane și un clișeu înfățișînd cititorilor povestea unui lutier care, concurîndu-l pe Stradivarius, construise o vioară romînească.

Fapta părea — deși poate nu unică — „îndrăzneață", în sensul bun al cuvîntului și autorul ei dobîndea prin publicitate aureolă de erou.

O dată cu numele, azi uitat, al meșterului artist răzbea la lumină o primă, dacă nu chiar prima, încercare de a făuri în țară, din lemnul care slujise pînă atunci numai construirii tulnicelor, cimpoaielor și fluierelor strămoșești, o „alăută" de esență, să-i zicem, mai aristocratică.

Pe atunci și mai tîrziu chiar, mult mai tîrziu, cînd George Enescu, cu patriotismul său nedezmințit și sub aripa protectoare a genialei sale dăruiri, a urcat o altă vioară de construcție romînească — vioara Macarie — pe estrada de concert, nu se gîndea încă nimeni că lemnul de paltin și de molift, abundent în masivele noastre păduroase, folosit din străvechi timpuri în atelierele faimoase din Cremona, ar putea sta la temelia unei industrii naționale de instrumente muzicale.

Între alte bogății plecate din vatra țării pentru a se întoarce de peste hotare cu etichete străine și cu preț înzecit, lemnul romînesc de rezonanță lua — ca și pe vremea cînd corăbiile suzeranității turcești îl purta peste valuri — drumul fabricilor străine.

Cine se mai gîndea apoi că placa de rezonanță a unui elegant „Bechstein" cu fildeșul clapelor lustruit, sau pîntecul ușor arcuit al unui violoncel „Paul Kaul" își avea obîrșia în pădurile dese ale Reghinului sau ale nordului Moldovei ?

Mulțumită condițiilor create de regimul democrat-popular a luat ființă și la noi o industrie de instrumente muzicale, care s-a dezvoltat în așa măsură încît astăzi fabricatele noastre au o reputație bine stabilită și peste hotare. Făurită cu forțe proprii și condusă de specialiști competenți, Întreprinderea Economică de Stat „Doina" — care a luat ființă în 1952 — folosește din plin și cu succes îmbelșugatele noastre resurse în lemn de rezonanță.

Antecedentele fabricii „Doina" se găsesc în atelierul de reparații de instrumente muzicale pe care Fondul Muzical l-a înființat în 1949, prin contopirea altor două modeste ateliere. Firava producție cu care tînăra industrie își făcea debutul nu a întîrziat să se dezvolte. Astăzi, la numai șapte ani de existență, producția globală este cu mai mult de 15 ori mai mare decît în 1952. Mii de instrumente de coarde și suflat — nu numai din lemn ci și din alamă — ies anual pe porțile fabricii, îndestulînd nevoile ansamblurilor noastre muzicale profesioniste și amatoare. Accesorii de tot soiul pot fi găsite astăzi din belșug și spre satisfacția instrumentiștilor noștri ele sînt de o calitate din ce în ce mai bună, lucru dovedit de altfel și prin debușeele pe care tocmai și în primul rînd calitatea acestor produse le-a creat în străinătate. Aspectul exterior al instrumentelor nu lasă nici el de dorit și se poate spune că Întreprinderea Economică de Stat „Doina" arată din acest punct de vedere o permanentă preocupare.

Nu numai instrumentele cu un proces de fabricație aparent mai ușor constituie baza producției întreprinderii „Doina". Acordeoane, cu siluetă modernă și atrăgătoare, cu o mecanică amplă și cu o rezistență verificată nu lipsesc nici ele din gama instrumentelor fabricate la noi. Concurînd producția străină, cu veche tradiție în acest domeniu, acordeoanele romînești de toate mărimile (80 de basi și 6 registre, 48 de basi și 32 de basi) fac față cu succes exigențelor mereu crescînde ale acordeoniștilor și cererii mereu sporite înregistrate de acest instrument cu adevărat popular. Cobza, țambalul, întreaga familie de alămuri necesare orchestrelor simfonice și fanfarelor, viori de toate mărimile ca și instrumentele de tot soiul pentru copii, — nenumărate goarne și tobe pentru pionieri — alcătuiesc gama variatelor fabricate ale întreprinderii „Doina" — toate de excelentă calitate.

Ceea ce reprezintă însă, în scara succeselor obținute de tînăra noastră industrie de instrumente muzicale, treapta cea mai înaltă „galonul de onoare" este fabricarea în serie — care a și început — a pianetei romînești „Doina".

Construit în cinstea zilei de 1 Mai 1958, dintr-un lemn de cea mai bună calitate, cu placă de bronz și coarde încrucișate, prototipul acestui instrument — și fabricarea în serie va confirma însușirea prototipului — satisface exigențele celor mai pretențioși cunoscători prin mecanismul modern, prin competenta confecționare a tuturor detaliilor componente, prin sonoritatea amplă, caldă și catifelată.

*

Privind drumul parcurs în primii șapte ani de existență și rezultatele obținute, putem avea curajul de a scruta cu încredere viitorul industriei romînești de instrumente muzicale.

Creație a regimului de democrație populară, Întreprinderea Economică de Stat „Doina", arătîndu-ne că ceea ce altă dată ni se părea un vis nerealizabil este astăzi o realitate vie, ne îndreptățește să nădăjduim că nu va trece prea multă vreme pînă cînd „Doina" — cuvînt ce întruchipează dragostea tradițională pentru muzică a poporului nostru — va constitui o marcă de garanție în catalogul fabricatelor de instrumente muzicale din toată lumea.

Cuprinsul

Muzica

Măreața zi a Eliberării Romîniei
(pag. 1)

Muzica noastră nouă — factor de însuflețire a poporului pe drumul construirii socialismului
(pag. 6)

INFLORIREA CREAȚIEI MUZICALE IN ANII DE DUPĂ ELIBERARE

Vasile Tomescu
Muzica simfonică și de cameră
(pag. 11)

Anatol Vieru
Muzica vocal-simfonică
(pag. 17)

Nicolae Parocescu
Cîntecul de masă
(pag. 20)

Gherase Dendrino și *J.-V. Pandelescu*
Muzica ușoară
(pag. 25)

Zeno Vancea
Muzicologia
(pag. 29)

AVINTUL ARTEI INTERPRETATIVE

J.-V. Pandelescu și *Edgar Elian*
Muzica simfonică și instrumentală
(pag. 34)

I. C. Spiru
Muzica vocală
(pag. 37)

Tiberiu Alexandru
Arta populară și de amatori
(pag. 40)

ARTA NOASTRĂ IN ACEȘTI 15 ANI

George Georgescu, Ion Dumitrescu, Arta Florescu, Zenaida Palli, Constantin Stroescu, Gh. Halmoș, Maria Tănase, Ion Dacian
(pag. 46)

AM CRESCUT IN ANII DE DUPĂ ELIBERARE

Radu Aldulescu, Mircea Basarab, Dumitru Bughici, Theodor Grigoriu, Ștefan Gheorghiu, Valentin Gheorghiu, Erwin Junger, Teodora Lucaciu, Iolanda Mărculescu, Tiberiu Olah, Radu Paladi, Anatol Vieru, Ion Vöicu
(pag. 50)

SALUTURI DRAGI POPORULUI ROMIN ȘI MUZICIENILOR SĂI

Dmitri Șostakovici, Aram Haciaturian, Alexandr Gauk, Iakov Zak, Vladimir Vlasov, I. Martînov, Semen Snitkovski, Mihail Voskresenski
(pag. 57)

IZBINZI DIN ANII PUTERII POPULARE

V. Cosma
Oameni ai muncii au devenit muzicieni
(pag. 59)

Cifre și date comparative privind mișcarea muzicală romînească de ieri și de azi
(pag. 62)

Mișu Iancu
O industrie de instrumente muzicale
(pag. 63)

Pe copertă : „Eliberarea" — sculptură de Constantin Baraschi

CITIȚI REVISTA

MUZICA

a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și a Ministerului Învățămîntului și Culturii
Editată de Editura Muzicală

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și restul țării, note de peste hotare, recenzii, cele mai noi piese de muzică ușoară etc.

De vînzare la toate librăriile din țară. Abonamentele cu numerar se fac la principalele librării din țară. Pentru abonamente, instituțiile vor vira sumele în contul respectiv al regionalelor C.L.D.C. (pentru regiunea București cont 039134 sucursala reg. Buc. C.L.D.C.—C.R.B.).

Costul unui abonament este de lei 60 anual, 30 lei pe 6 luni și 15 lei pe 3 luni.
Prețul unui exemplar lei 5

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI
ŞI CULTURII

Editată de Editura Muzicală

Redacţia şi Administraţia :
Bucureşti, str. Lipscani, 20

Telefoane :
15.21.19
15.71.01

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ Nr. 2, STR. BREZOIANU Nr. 23—25, BUCUREŞTI — c. 2362

Lei 5

MUZICA

9

SEPTEMBRIE 1959

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Anul IX septembrie 9/1959

NOI CREAŢII ROMÎNEŞTI CU TEMATICĂ CONTEMPORANĂ

Un nou avînt al muzicii noastre

Răspunzînd cu însufleţire chemării partidului şi poporului de a aduce o mai înaltă şi mai fierbinte cîntare vieţii noi, compozitorii noştri au creat în cinstea aniversării a 15 ani de la Eliberare, un mare număr de lucrări în diferite genuri, de la cîntecul de masă pînă la oratoriu, operă şi simfonie.

În cadrul Decadei Culturii, care a avut loc între 13—23 August a.c., ansamblurile simfonice şi corale au prezentat în sala de concert, la posturile de radio sau în aer liber multe din aceste lucrări, ce s-au bucurat de preţuire încă de la prima lor audiţie.

Interesul cu care un public larg a primit noile creaţii ale compozitorilor noştri se datoreşte inspiraţiei de puternică actualitate, abordării în aceste lucrări a temelor din istoria de luptă a poporului pentru libertate, pentru o viaţă mai bună, din măreţele înfăptuiri ale poporului condus de Partid pe drumul socialismului. Preţuirea acordată acestor lucrări se explică prin chipul în care compozitorii au reuşit în multe cazuri, să exprime tema artistic, transmiţînd mesajul simţirii lor cît mai direct şi puternic.

Din lucrările în genul vocal simfonic menţionăm: „Mărire ţie, Patria mea" de Mihail Jora (text de Mariana Dumitrescu), „Cantata Patriei" de Laurenţiu Profeta (text de Eugen Frunză), cantata „Ştefan Furtună" (text de George Dan) şi „Poemul muncii înfrăţite" (text de A. M. Sperber) de Wilhelm Berger, „Cantata Păcii" de Fr. X. Dressler, cantata „Minerii Jiului" de Teodor Bratu, cantata „Prind visele aripi" de Tiberiu Olah (text de Maria Banuş), „Balada pentru voce şi orchestră" de Mauriciu Vescan, poemul „Patria mea" de Doru Popovici (text de V. Colin), oratoriul „Pe lespedea eroilor" de Sergiu Sarchizov, „Oratoriul Eliberării" de Radu Palladi (text de Eugen Jebeleanu) toate aceste lucrări executate în cadrul Decadei. Au mai fost realizate ori se află în faza de terminare cantate de Paul Jelescu, Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Ovidiu Varga, poemul „Balada Nicolinei" de Cl. Negulescu, oratoriul „Stejarul din Borzeşti" de Matei Socor.

Dintre lucrările simfonice interpretate în cadrul Decadei amintim: „Preludiul festiv" de Alfred Mendelsohn, rapsodia coregrafică „Înfrăţirea" de Paul Constantinescu, „Bucureşti 1959" — trei mişcări simfonice de Pascal Bentoiu —, suitele simfonice „Pe drumurile Romîniei" de Anatol Vieru şi „Ţara de Piatră" de Carmen Petra, „Uvertura eroică" de Ludovic Feldman, „Uvertura festivă" de Erwin Junger, „Uvertura festivă" de Sigismund Toduţă, poemul eroic „Filimon Sîrbu" de Dumitru Bughici, poemul simfonic „Se arată lumea" de Nicolae Buicliu, „Poem eroic" de Eugen Cuteanu, „Poemul muncii înfrăţite" de Wilhelm Berger. Au mai fost realizate poemul simfonic „Vis cosmic" de Teodor Grigoriu, „Odă solemnă în amintirea celor căzuţi pentru libertate" de Zeno Vancea şi suita coregrafică „Toamnă bogată" de Mircea Chiriac.

A fost prezentată sub formă de concert opera „Răscoala" de Gheorghe Dumitrescu pe libret de compozitor după romanul lui Liviu Rebreanu.

Au fost scrise cîntece de masă de Const. Arvinte, Anatol Albin, Ion Alexandrescu, George Bazavan, Filaret Barbu, Dumitru Botez, Teodor Bratu, Dumitru Bughici, Ion Chirescu, Florin Comişel, Ion Crişan, Gh. Costinescu, Sabin Drăgoi, Liviu Dandara, Noru Demetriad, George Derieţeanu, George Danga, Mişu Iancu, Emil Lerescu, Alfred Mendelsohn, Ştefan Mangoianu, Mircea Neagu, Lulu Orăscu, Tiberiu Olah, Constantin Palade, Zaharia Popescu, Vasile Popovici, Radu Şerban, Matei Socor, H. Schwartzman, D. Stancu, Eugen Teger, Ion Vasilescu, Anatol Vieru, P. Vlaiculescu, Al. Velehorschi.

Dintre lucrările corale de amploare citǎm: „Bătrînul ostaş" de Teodor Bratu, "Minerii" de George Derieţeanu, „23 August" de G. Vancu, „Steaua stelelor" de Ad. Winkler.

Creaţia compozitorilor din filiale şi cenacle este reprezentată prin lucrări de: Tudor Jarda, Cornel Ţăranu, George Sbîrcea, Ad. Markos, T. Molnar, G. Jodal (Cluj), Vasile Popovici, Elise Popovici (Iaşi), R. Oschanitzki (Timişoara), G. Şoima (Sibiu).

Revista „Muzica" îşi propune să oglindească în numărul de faţă şi în numărul viitor cele mai importante dintre lucrările scrise de compozitorii noştri în ultima vreme, căutînd a releva aspectele pozitive şi lipsurile acestora, iar în numerele viitoare să publice articole de sinteză asupra problemelor actuale pe care le suscită noile creaţii.

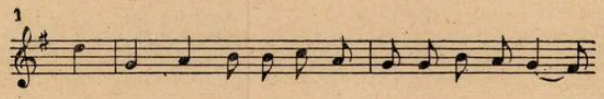
Mihail Jora: „Mărire ţie, Patria mea"

de A. PORFETYE

În cinstea marii sărbători a poporului nostru compozitorul Mihail Jora a scris un imn de slavă, plin de căldură şi efuziune pentru cor şi orchestră intitulat „Mărire ţie, Patria mea". Versurile care stau la baza acestui cîntec sînt scrise de Mariana Dumitrescu. Ele exprimă dragostea oamenilor pentru pămîntul străbun, apărat întotdeauna de braţele tari ale poporului, pămînt care astăzi este liber, aşa cum generaţii de-a lungul secolelor l-au visat. *„Cîntaţi ţării, cîntaţi slavă"* îndeamnă poeta. Este zi de sărbătoare. *„Să zboare liber peste zări, / Să se înalţe înflăcărat, / Gîndul avîntat"*.

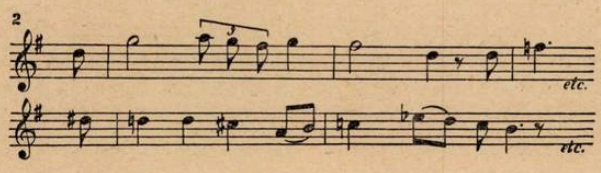
Compozitorul a creat, pentru aceste versuri o muzică expresivă cu un caracter imnic dar în acelaşi timp mobilizator. Forma şi spiritul în care este scrisă lucrarea sînt cele ale cîntecului de masă — cuplet şi refren, încadrate între o mică introducere orchestrală şi o codă. Atît introducerea cît şi coda se disting printr-un caracter modulatoric foarte dinamic. Cupletul (melodia strofei) este o linie simplă, diatonică, bine profilată în sol major, care la sfîrşitul frazei a patra modulează la treapta a treia.

1



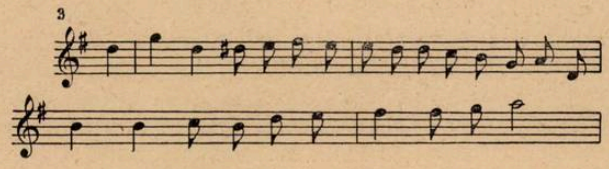
Ceea ce este neobişnuit în construcţia acestei linii melodice şi ceea ce îi dă un farmec deosebit este faptul că de o parte, determinată de strofa poeziei care are cinci versuri, ea este alcătuită din cinci fraze a două măsuri — în loc de patru sau şase — iar pe de altă parte, ultima frază are un dublu rol : acel de final al strofei precum şi de început al refrenului, lucru accentuat şi de armonie. Pe cînd primele patru fraze sînt scrise în tonalitatea sol major, în ultima frază, putem constata o instabilitate tonală. Pe de o parte, dominanta re major face legătura cu ceea ce a fost înainte, iar treapta a treia, la care modulează, devine, la rîndul ei, dominanta refrenului care începe în mi minor. Acesta, expresie a chemării la slăvirea marilor fapte prin cînt, aduce o atmosferă nouă, imnică, măreaţă, înălţătoare. Întrebuinţarea valorilor mari — doimi şi pătrimi (începutul se bazează exclusiv pe optimi şi pătrimi) —, preferarea pasului cromatic faţă de cel diatonic şi o diferenţiere ritmică netă faţă de ceea ce a fost caracterizează această parte.

2



Revenirea strofei nu se face identic. Aci, ţinînd cont de conţinutul versurilor, compozitorul, simţind nevoia de a mări expresivitatea muzicii, a făcut o mică variantă ; deasupra alto-ului, care poartă acum tema principală, se înalţă o nouă melodie mai hotărîtă, mai dinamică, cîntată de soprani după care se reia iarăşi refrenul.

3



Cîntecul se încheie cu o mică codă în care alămurile expun un motiv nou, într-o învăluire armonică mai evoluată, pregătind acordul final al corului, pe mi bemol major, care apare astfel şi mai triumfător.

Demn de relevat mi se pare tratarea armonică şi ritmică. În acest cîntec, cît de simplu este el, nu găsim acea monotonie ritmică aşa de des întîlnită şi devenită caracteristică pentru multe cîntece de masă. Compozitorul a reuşit cu ajutorul unor procedee extrem de simple — inversarea ritmului (două pătrimi + 4 optimi se transformă în patru optimi + două pătrimi), punctarea unor note şi augmentarea lor, aplicarea triolelor foarte economic şi numai în momentul culminant —, să creeze o varietate ritmică destul de mare.

Orchestrei îi revine un rol secundar, acela de a întări şi a susţine corul.

Sub conducerea maestrului George Georgescu, corul şi orchestra Filarmonicii „George Enescu", au cîntat cu multă convingere şi însufleţire acest măreţ şi înălţător imn.

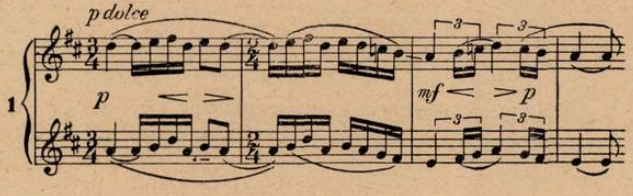
Laurenţiu Profeta: „Cantata Patriei"

de **DORU POPOVICI**

Dintre lucrările lui Laurenţiu Profeta, „Cantata Patriei" ocupă un loc de frunte. Este o amplă lucrare vocal-simfonică pentru cor mixt, solo bariton, solo de alto, recitator şi orchestră, dedicată luptei pe care a dus-o poporul romîn din cele mai vechi timpuri, pierdute în negura veacurilor, şi pînă la Eliberarea de sub jugul hitlerist, ca şi dragostei pentru Patria noastră.

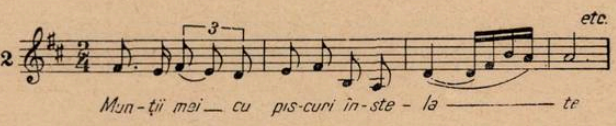
În creaţia compozitorului, ea reprezintă o cotitură, o orientare spre un gen de muzică mai evoluată, mai sobră, cu putere de expresie sporită, fără a pierde spontaneitatea şi melodicitatea caracteristică în alte piese. Textul, care aparţine poetului Eugen Frunză, are mult lirism, poezie, dar şi momente de un pronunţat dramatism.

Un cîntec liric, cîntecul Patriei, stă la baza cantatei, apărînd ca un leit motiv principal, dînd în felul acesta întregii piese o mai mare unitate, un caracter ciclic.



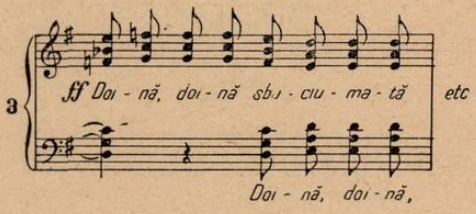
Este interesant faptul că orchestra nu conţine grupul corzilor, fiind alcătuită din suflători, percuţie, harpă, celestă şi pian. În felul acesta sonoritatea corului apare deosebită şi adesea în relief, sonoritatea suflătorilor fiind judicios dozată de către compozitor.

Prima parte poartă titlul *„Garoafa înflorită"*. Ca un bucium îndepărtat, cornul expune un motiv fragmentat, pregătind o atmosferă liniştită, ca ceva ce vine din vremuri de demult... Corul mut intonează un motiv asemănător, care sună ca un ecou, cînd mai tare, cînd mai încet, pierzîndu-se în nuanţe abia şoptite. De la începutul piesei se imprimă intervalele de cvartă şi de cvintă, care vor sta la baza întregii lucrări, intrînd atît în nucleul melodic cît şi în cel armonic şi polifonic. După această scurtă introducere apare cîntecul Patriei (Ex. 1), intonat de corul de femei, continuat de cantilena lirică a vocii de alto, legată de pastoralul text : *„Munţii mei cu piscuri înstelate, / Codrii mei cu fluiere de vrajă, / Şesuri mari de aur, legănate, / Pentru voi-mi stă inima de strajă"*

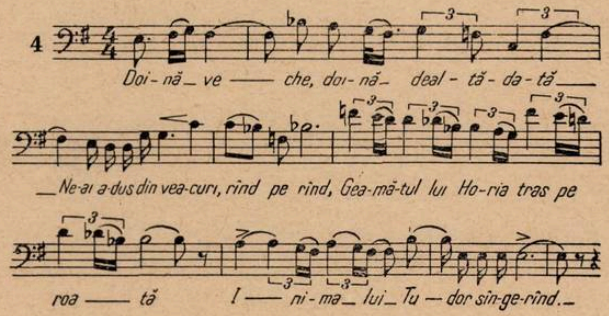


Spre finele versurilor, are loc o dezvoltare mai dramatică, care ne introduce în secţiunea a doua : *„Doină veche"*. În acest moment sonoritatea devine mai amplă, prin introducerea vocilor bărbăteşti şi prin orchestraţia mai bogată, în care percuţia joacă un rol însemnat. Dacă prima secţiune avea un caracter liric, de admiraţie extaziată faţă de frumuseţile naturii, cea de a doua evocă trecutul zbuciumat, figurile nobile ale eroilor care s-au jertfit pentru libertate, pentru dreptate socială. Solo-ul baritonului, într-o nuanţă mai stinsă, semi parlato redă versurile : *„Zbuciumate vremuri de robie, / Vremuri lungi de sînge şi de dor, / Bunii mei doineau în pribegie / Şi mureau flămînzi în ţara lor"*.

Corul îi răspunde mult mai dramatic, prin cuplul de acorduri de cvarte, susţinut de acordurile scurte ale orchestrei. *„Doină, doină / Doină, doină de-altădată, / Doină, doină zbuciumată, / Zi durerea de altă dată.*



Un expresiv „adagio" al baritonului solo desfăşoară o cantilenă tristă ; aceasta este interesantă prin alteraţiile pe care le conţine.



Corul preia elementele cromatice ale melodiei, redînd sugestiv geamătul lui Horia tras pe roată ; baritonul readuce cantilena tînguitoare acompa-

niată de instrumentele de percuție, cu un alt text mult mai tragic: *„Doină tu ai plîns cu ei în noapte / Tu ai plîns în ierburi și în plopi / Și ai vegheat în 907 / Lîngă morții prăvăliți în gropi"*.

Un moment foarte expresiv îl constituie cîntul corului legat de textul elegiac: *„Auzi, auzi doinele vechi... / Doină, doină de-altă dată / Zi durerea de altă dată..."*

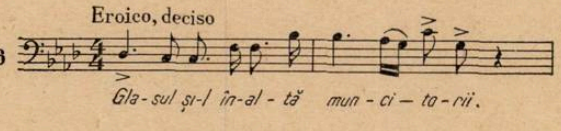
Într-o sonoritate frumoasă, întreg corul reia doina: *„Iernile pot ninge pe morminte, / Dar rămîne veșnică o stea: Veșnică aducere aminte / Lacrimă de foc în vremea grea"*.

Acorduri lungi, pregătesc recitarea solistului cu un caracter funebru:

„Veșnică aducere aminte, lacrimă de foc în vremea grea". Ca o liniștire apare caracteristica temă conducătoare, tema Patriei, într-un climat liric, pierzîndu-se în sonorități din ce în ce mai scăzute.

Partea a III-a, *„Spre libertate"* constituie momentul dinamic al cantatei, redînd lupta proletariatului împotriva crîncenei exploatări burghezo-moșierești. Un acord intonat de cor, alcătuit din suprapuneri de cvinte, servește drept pedală orchestrei, în timp ce alămurile precipită semnale, creînd o atmosferă agitată.

Tenorii și bașii intonează la unison un cîntec eroic cu mobilizatorul text: *„Glasul și-l înalță muncitorii / Unii cad, / Vin alții și fac zid / Și sirena cheamă spre victorii, / E stegar eroicul partid"*.



Tot în această secțiune auzim cîntecul revoluționar „Alarmă la CFR" ca apoi să revină tema citată în ex. 6 pe versurile: *„Țara mea te-au sîngerat fasciștii, / Florile pe cîmp se ofilesc, / Dar s-avîntă-n luptă comuniștii / Și garoafe roșii răsădesc"*.

După o puternică creștere a intensității sonore, apar într-o expresie majoră, cu indicația „cantabile maiestoso" fragmente din imnul sovietic. *„Sub steagul lui Lenin / Vitejii s-adună"*.

Orchestrația în această secțiune este mult mai amplă, cu o ritmică pregnantă, incisivă, culminînd cu momentul contrapunctării cu tema „Alarmă la CFR". Revine pentru un moment ideea din exemplul 6 reliefînd textul: *„Vin în zbor / Vin șoimii fără moarte / Vin ostașii de departe"* etc.

Ca o încoronare a acestei muzici robuste, întregul cor parcă scandează energic: *„Partid iubit, am biruit / Jurăm, jurăm să te urmăm!"* în timp ce vocile grave cîntă cunoscutul cînt revoluționar: „Porniți înainte tovarăși".

Un „largo" constituie încheierea părții a III-a, în timp ce corul reia tema doinei. Trompeta pregătește prin cîntecul ei eroic partea IV-a „Ridicați cuvînt de slavă"; tema patriei este transformată prin intermediul unui interludiu orchestral într-o melodie cu caracter festiv, apărînd ca un imn al victoriei, în sonoritățile luminoase ale fanfarei. În acest moment recitatorul declamă versurile: *„Ridicați cuvînt de slavă / Pentru țara înflorită / Pentru ochii blînzi de mamă / Pentru zîmbet de iubită"*.

Această atmosferă sărbătorească se încheie cu un glissando de harpă și cu arpegiul liniștitor al pianului, ca să revină într-o nuanță suavă, „garoafa înflorită", (Ex. 1) apoi solo de alto (Ex. 2). Muzica își continuă lirismul pierzîndu-se în nuanțe din ce în ce mai scăzute. În codă apare un acord major, ca o apoteoză, cu frumoasa viziune a unui viitor senin.

Concluzii: Ne vom opri puțin și asupra mijloacelor de expresie a acestei inspirate lucrări. Tematica este strîns legată de cîntecul popular, foarte cantabilă, accesibilă, reprezentînd o continuare firească a lucrărilor anterioare ale compozitorului. Ea este legată mai mult de sistemul major. La baza acesteia stă intonația prin intervale de cvartă și cvintă; autorul a făcut conștient acest lucru, dorind să obțină o unitate între elementele melodice, armonice și polifonice. Armonia se bazează pe acorduri de cvartă și de cvintă, pornind de la sistemul cristalizat de neoclasicii germani, în frunte cu Paul Hindemith. Procedeul grefat pe motive populare nu ne mai apare ca un sistem abstract, ci dimpotrivă are un caracter mult mai puțin convențional decît în muzica occidentală. Totuși el nu poate fi considerat decît un aspect pasager în creația unui compozitor din epoca actuală, neputînd oferi după părerea noastră soluții generale și în nici un caz perspective în muzica viitorului. El este limitat, creînd o armonie monocromă, iar în tematică prezintă un anumit

manierism. Cu toate acestea, Laurenţiu Profeta a reuşit să realizeze o lucrare într-un stil mai aparte cu inspirate momente lirice, eliminînd multe aspecte convenţionale. Compozitorul are o nobilă expresie în momentele elegiace din partea a doua : în solo-ul baritonului cantilena are o nuanţă dramatică, expresivă, cu o melodică mai apropiată de muzica modală. Tema principală, tema patriei, se impune ca o splendidă idee poetică, accesibilă, fără a avea nimic banal ; este foarte bine venită în acest caz armonia de cvarte, care îi măreşte puterea de expresie. Partea a treia ne apare mai puţin inspirată, totuşi se menţine prin dinamica ei şi prin polifonia pe care autorul o mînuieşte cu îndemînare. Ritmica este într-un sens variată, creînd adesea asimetrie ; totuşi s-ar putea aduce obiecţiuni ; o mai mare variaţie se poate obţine prin folosirea unor procedee cum ar fi canonul ritmic, augmentări şi diminuări ritmice, ritmuri adăugate prin valori mici şi îndeosebi folosirea accentelor sincopate. Sonoritatea corului rămîne pe prim plan, ceea ce nu înseamnă că aparatul orchestral ar fi conceput într-un mod simplist. Orchestraţia constituie o reuşită prin obţinerea multor sonorităţi alese : percuţia e folosită sugestiv ; interesantă este apariţia instrumentelor de alamă şi foarte colorată ne apare intervenţia celestei, harpei şi a pianului.

La succesul acestei prime audiţii un rol hotărîtor l-a avut tălmăcirea artistică, sensibilă pe care au dat-o dirijorul, soliştii şi întregul ansamblu. Maestrul George Georgescu a imprimat interpretării multă siguranţă, o fină muzicalitate, o poezie aparte şi o nobilă expresie. Mezzosoprana Martha Kessler ne-a atras atenţia şi de data aceasta prin interpretarea ei sobră, frazarea ingrijită şi prin marea ei interiorizare. Baritonul Nicolae Gafton ne-a impresionat plăcut prin temperamentul său romantic, prin interpretarea sa generoasă, cu o totală dăruire, scoţînd în evidenţă şi remarcabilele sale calităţi vocale.

Notă. Ne-am folosit în această analiză de programul de sală în care muzicologul Eugen Pricope prezintă lucrarea.

Tiberiu Olah: Cantata „Prind visele aripi"

de ADRIAN RAŢIU

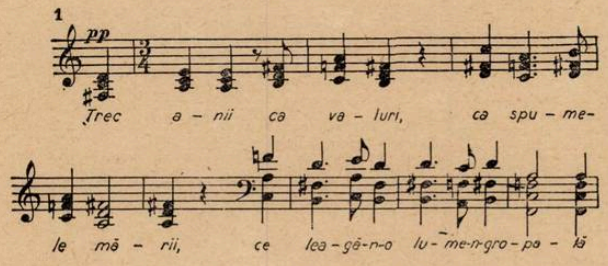
Abordarea genului vocal-simfonic presupune din partea compozitorilor o înaltă stăpînire a celor două genuri, coral şi orchestral, fără de care nu este posibilă sinteza la nivel superior, contopirea a două gîndiri muzicale diferite într-o unitate deplină. Cu rare excepţii, lucrările muzicale în care această unitate nu este realizată, în care echilibrul este rupt în favoarea uneia dintre componente, nu reuşesc să traducă pe plan muzical conţinutul expresiv al textului poetic şi să dea suficient relief ideilor acestuia. Riscul de a situa pe prim plan partea vocală, orchestra apărînd ca un simplu secondant, sau de a da preponderenţă tratării simfonice, vocile omeneşti fiind instrumentalizate (dacă nu cu totul anihilate de masa orchestrală) pîndeşte pe compozitor, — după cum formaţia sa profesională este corală sau simfonică.

Tiberiu Olah, a cărui cantată prezentată în cadrul Decadei culturii a constituit unul din frumoasele succese ale manifestărilor muzicale, s-a arătat în creaţia sa de pînă acum deopotrivă de atras de genul vocal şi de cel orchestral. Autor în acelaşi timp al unor coruri direct accesibile, adresate formaţiunilor maghiare de amatori şi al unei simfonii străbătută de suflul contemporaneităţii, el s-a preocupat de mai mulţi ani şi cu stăruinţă de problemele muzicii vocal-simfonice. Astfel se face că, deşi aparţine generaţiei tinere de compozitori, Olah este autorul a cinci cantate. Un succes remarcabil a obţinut cantata pe versuri ceangăieşti, pentru cor de femei, 2 flauţi, instrumente de coarde şi de percuţie, scrisă acum doi ani, care a fost premiată la concursul internaţional de creaţie muzicală din cadrul Festivalului Mondial al Tineretului ce s-a desfăşurat la Moscova în anul 1957. Pe măsura dobîndirii experienţei în acest domeniu, compozitorul s-a apropiat în lucrările sale de problematica majoră, de temele de mare importanţă ale epocii noastre. Cea de a cincea cantată „Prind visele aripi" pe versuri de Maria Banuş şi oratoriul „150 000 000" pe versuri de Maiakovski — în curs de elaborare — sînt elocvente pentru drumul compozitorului în acest gen.

Tema luptei pentru eliberare care, după cum este şi firesc, a stat la baza multor lucrări ale compozitorilor romîni scrise în cinstea celei de a 15-a aniversări a zilei de 23 August, îşi găseşte o puternică întruchipare în muzica noii cantate a lui Tiberiu Olah. Pornind de la textul poetic al Mariei Banuş în care, sub o formă concentrată şi într-un stil adeseori metaforic, sînt evocate momentele istorice ale acestei lupte, compozitorul a ştiut să găsească sugestive mijloace muzicale capabile de a da viaţă unei fresce de o asemenea măreţie. El a imprimat muzicii accente de un dramatism puternic atunci cînd sînt

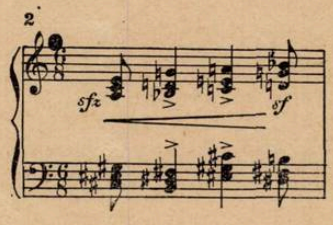
reamintiți anii sumbri de asuprire și războiul nedrept în care poporul romîn a fost tîrît împotriva voinței sale, o energie intensă, nestăvilită pentru a zugrăvi forța cu care poporul întoarce armele împotriva fasciștilor cîștigîndu-și astfel libertatea și însfîrșit un lirism de mare noblețe și căldură sufletească prin care își găsește exprimare sentimentul de fericire din epoca de după Eliberare, cînd visele prinzînd aripi devin realitate.

Cele trei momente importante, înfățișate în cantată prin trei secțiuni distincte într-o succesiune neîntreruptă, sînt precedate de un andante introductiv ce fixează cadrul epic al lucrării. După un dialog, creator de atmosferă, al suflătorilor de lemn — în care pasajele flautului, cvasi improvizatorice, rotindu-se pe un număr de cîteva sunete, poartă de la început amprenta compozitorului — corul își face intrarea cu o temă de o mare frumusețe melodică ce va juca un rol însemnat (ca temă de Passacaglie) și în ultima secțiune a cantatei.

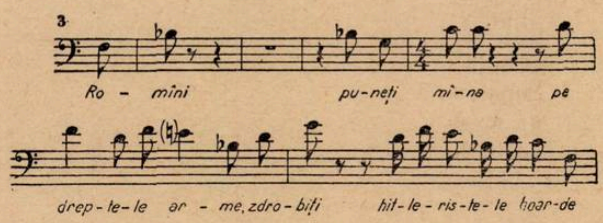


Neuitatul August 1944 este înfățișat simbolic, deasupra scurgerii timpului : *„Trec anii ca valuri, ca spumele mării / Ce leagăn-o lume — îngropată / (O stîncă se-nalță deasupra uitării) / O vară fierbinte, curată“*. Și evocatorul solo de flaut încheie secțiunea introductivă făcînd loc desfășurării propriu-zise a acțiunii.

Partea a doua, cu indicația Pesante, reamintește de anii în care *„Pluteau peste țară mari păsări de pradă / Și vaier plutea peste țară“*. Muzica devine apăsătoare, apare tot mai stăruitor un ritm sincopat



Întreaga secțiune se bazează pe variația liberă și continuă a acestui ritm îndîrjit. O mare creștere de intensitate este realizată printr-o amplificare treptată a aparatului orchestral. Pasaje rapide suitoare și coborîtoare se fac auzite la diferitele grupe instrumentale într-un adevărat vîrtej sonor. În tot acest moment de imensă încordare, deasupra tumultului orchestral răzbat cuvintele, prezentate într-o formă dramatică, ale corului vorbit. *„Ne mînă călăii din urmă, cireadă / Urîtă ni-e soarta și-amară / — La vetrele ruse, departe de-acasă, / Noi jale aducem și moarte. / Ci moartea ne află, ne prinde în plasă / Și țara-i departe, departe.“* Marea creștere de intensitate culminează într-un fortissimo impresionant (pe cuvintele : Romîni) urmat de o oprire bruscă, — de un efect copleșitor. De fapt, sfîrșitul secțiunii a doua coincide aici cu începutul secțiunii următoare, a unei fugi corale la patru voci :



Dezvoltarea fugii redă avîntul înflăcărat al poporului pornit să-și recîștige libertatea, mînia sa nepotolită ce se revarsă asupra vrăjmașilor. Ceasul victoriei se apropie ; muzica crește necontenit în intensitate și un fragment al temei de fugă se repetă stăruitor în orchestră, ajungînd, printr-o progresie obsedantă, în registrul acut. În același timp melodia corului culminează cu versurile : *„Prind visele aripi, se avîntă spre soare. / O, vrajă, O, vînt ! Libertate !“*

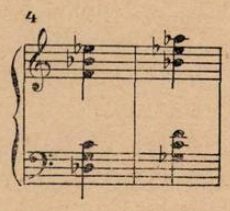
Ultima parte a cantatei (purtînd indicația L'istesso tempo, marcato e deciso) este o passacaglie clădită pe tema secțiunii introductive. Melodia, în valori lărgite, este prezentată de cor la unison, însoțit de acordurile instrumentelor de coarde. Primele versuri se fac din nou auzite, readucînd imaginea simbolică a stîncii ce se înalță deasupra valurilor mării. Aceeași idee a însemnătății lui August 1944 străbate și celelalte versuri ce se aud la cor de-a lungul a șase variațiuni. În acest timp, tema passacagliei trece la diferite instrumente culminînd în acordurile puternice ale alămurilor. Lucrarea se încheie printr-o scurtă coda în care corul, rămas descoperit, mai întîi în pianissimo apoi într-o continuă creștere sonoră, aduce o ultimă închinare măreței sărbători ; sunetele festive ale clopotelor se adaugă orchestrei în acordurile finale ale cantatei.

De-a lungul întregii lucrări a lui Tiberiu Olah, claritatea expresiei se distinge ca una din calitățile de bază. Compozitorul știe să comunice direct ascultătorilor sentimentele sale : există în lucrarea sa momente de reală valoare artistică realizate cu toată simplitatea, există și momente de o deosebită complexitate a limbajului însă, în genere, nu mai puțin inteligibile, căci mijloacele folosite sînt adecvate scopului propus, ideilor ce se cer exprimate cu toată puterea de convingere. Ca exemplu în acest sens poate fi dată secțiunea a doua (variațiuni pe un ritm) a cărei forță dramatică are un vădit efect asupra auditorilor. (Am

zice, în ciuda noutății limbajului, dar în realitate tocmai grație acestei originalități, legitimată de însuși conținutul muzicii).

O altă calitate de seamă a cantatei lui Tiberiu Olah este unitatea ei, în construcție și în stil, unitate ce poate fi sezisată chiar dela o primă audiție dar se relevă în modul cel mai convingător la o atentă cercetare a partiturii. Cu toată diversitatea secțiunilor componente, cu toată abundența contrastelor, detaliile se supun în majoritatea lor echilibrului de ansamblu. Aceasta apare în primul rînd ca o consecință a unității de concepție și de conținut ; în același timp, este rezultatul unui deosebit simț al formei, simț pe care compozitorul și l-a dezvoltat în anii de studii la Conservatorul din Moscova și al unei continue preocupări pentru cristalizarea unui stil personal. Pornind de la asimilarea organică a folclorului ardelenesc, romînesc și maghiar, și a creației, bogată în sugestii înnoitoare, a lui Bela Bartok, Olah își făurește un stil la baza căruia stă o consecventă gîndire modală. Desigur, unele ecouri bartokiene sînt încă frecvente, ca și reminiscențe ale stilului altor compozitori contemporani (ca de exemplu Messiaen).

În cantata „Prind visele aripi" întregul material melodic are la bază două moduri : minorul doric și majorul lidic. Acestea apar de obicei nu sub forma unor scări complete, ci a unor hexacorduri (fiind evitată sensibila, străină modalismului, prea legată de gîndirea tonală). Cele două moduri, în tratarea compozitorului, se împletesc, își împrumută caracteristicile, uneori se suprapun. Armonia la rîndul ei derivă cu strictețe din mod. După cum se poate vedea în exemplul 2, șirul superior de acorduri este constituit prin alternanța a două acorduri minore ce provin dintr-un mod doric pe centrul sol, în timp ce șirul inferior în care alternează două acorduri majore are la bază un hexacord lidic cu centrul si. Dacă în acest moment, de efect bitonal, structura agregatelor armonice este cea clasică, în punctul culminant al aceleiasi secțiuni a cantatei se aud (tot la alămuri) următoarele acorduri în suprapuneri de cvartă :



fiecare din aceste două acorduri reprezintă, de fapt, o proiectare pe verticală a celor șase sunete ale modului doric (în primul caz centrul fiind si bemol, în celălalt mi bemol).

S-ar mai putea face, desigur, constatări — nu lipsite de interes — în domeniul orchestrației (mînuirea abilă a unui aparat complex, soluțiile adeseori originale, forța expresivă a instrumentelor de percuție) al construcției muzicale sau al ritmului, dar ceea ce este cu adevărat important și trebuie încă odată subliniat este faptul că Tiberiu Olah a știut să pună toate aceste mijloace în serviciul redării artistice a unui conținut de idei profund și de puternică actualitate.

Cantata „Prind visele aripi", o incontestabilă reușită a compozitorului, ne-a reconfirmat încrederea în talentul său. Lucrarea, interpretată cu înțelegere de către Orchestra Simfonică a Cinematografiei sub conducerea dirijorului Mircea Cristescu și cu concursul corului Sfatului Popular al Capitalei (dirijor Ștefan Mureșanu) s-a bucurat de o călduroasă primire din partea publicului.

Radu Paladi: „Oratoriul Eliberării"

de EDGAR ELIAN

În rîndurile tinerei generații de compozitori, care s-au afirmat cu succes în anii ce au urmat eliberării Patriei noastre, un loc de frunte este ocupat de Radu Paladi. În lucrările sale pentru pian, în cîntecele de masă, în cvartetul său de coarde, ca și în muzica pentru filmele „Fluerașul fermecat" (desen animat) și „Ciulinii Bărăganului" (film artistic de lung metraj), Radu Paladi a făcut dovada unei temeinice pregătiri profesionale, dublată de o remarcabilă vînă melodică și ritmică și de o sinceritate și căldură a expresiei muzicale.

Abordînd genul pretențios al muzicii vocal-simfonice, Radu Paladi a ținut să fie prezent la Marea Sărbătoare a celor 15 ani de la actul prin care s-a deschis un nou drum țării noastre, cu o lucrare care să evoce momente dramatice din trecutul de luptă al clasei muncitoare, culminînd cu cotitura revoluționară de la 23 August 1944. Deși la concertul din 20 august 1959 nu s-a executat decît un fragment al acestei lucrări (finalul), este de datoria noastră să consemnăm evenimentul și să ne formulăm un punct de vedere lăsînd deschisă însă posibilitatea unei reveniri

cu noi considerațiuni, cu prilejul audiției integrale a oratoriului.

„Oratoriul Eliberării" urmează a constitui o vastă frescă vocal-simfonică pentru orchestră, cor, solo de bariton și de soprană și doi recitatori, cu o desfășurare dramatică amplă, pornind de la viața pașnică actuală a oamenilor muncii din R.P.R., îmbrățișînd într-o cuprinzătoare retrospectivă evenimentele sîngeroase din vremea războiului de jaf și cotropire antisovietic — cu accentul pus pe lupta hotărîtă și pe jertfa eroică a comuniștilor — pentru a culmina în actul istoric al eliberării și a se încheia într-un imn de slavă adresat Partidului care a deschis căile luminoase ale unei vieți noi.

Judecînd după textul literar, se pare că a existat o strînsă colaborare între poet și compozitor. Nu puține sînt pasajele care denotă că Eugen Jebeleanu a conceput lucrarea în ansamblul ei, dînd în text prețioase indicații cu privire la conținutul expresiv al muzicii, la succesiunea tematică și chiar la folosirea anumitor grupe de instrumente.

Iată, de pildă, ce trebuie să sugereze preludiul oratoriului, potrivit cerințelor poetului :

> *„Azi. Pace. Sfîrșitul unei zile îmbelșugate. Bărăganul. Ultimele sunete ale coaselor. Rostogolitul armonios al undelor Dunării. Maiestuoasă, răsuflarea împăcată a mării. Foșnetul pădurilor, în care se aud ultimele ciripituri ale păsărelelor, ce vor adormi. Împletindu-se cu acestea, vuietul din ce în ce mai îndepărtat al uzinelor, poleite pe nesimțite de o lumină nouă. Secera lunii. Liniște. Pauză, aproape imperceptibilă, apoi intră corul."*

Este evident că aci nu e vorba de un program care trebuie îndeplinit cu strictețe, folosind diferite imitații ale zgomotelor din natură etc. ci de o atmosferă creată de poet pentru uzul compozitorului.

Și un alt exemplu. O tînără comunistă, arestată de fasciști și condamnată la moarte, răspunde cu demnitate călăului (personaj ce întruchipează, de-alungul oratoriului, diferite calamități : zbir, rege, moarte etc.), care-i oferă libertatea în schimbul trădării : „Trăiască Partidul!" Aci, poetul sugerează un intermezzo orchestral cu următorul conținut :

> *„Repercutarea ecoului din stîncă în stîncă, din ocean în ocean, din seminții în seminții. Talazuri pînă-n stele. Apoi, liniște încordată."*

Deosebit de valoroase prin răsunetul pe care sînt chemate să-l trezească în compozitor, aceste indicații dovedesc că Eugen Jebeleanu a gîndit întregul text, nu numai literar, ci și vocal-simfonic. Uneori, totuși indicațiile părăsesc domeniul atmosferei generale și intră în sfera unor detalii de ordin tehnic-muzical, ca de exemplu în scena imediat anterioară celei precedente menționate, cînd Călăul propune eroinei — aflată în pragul execuției — să-și salveze viața spunînd „un nume doar". Aci, poetul notează :

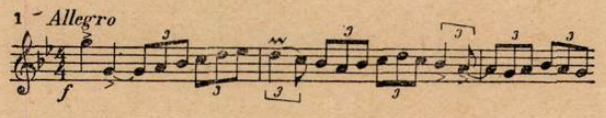
> *„Colocviu sfîșietor între viorile care plîng, sugerînd sentimentul matern, și instrumentele de suflat, sugerînd sentimentul datoriei."*

Procedeul este desigur simplist, dar nu trebuie luat „ad litteram", ci tot ca o indicație asupra tensiunei emoționale ce urmează a fi creată de compozitor prin mijloacele muzicii.

Finalul oratoriului, prezentat în cadrul concertului urmează după un episod încărcat de dramatism, în care sînt evocați eroii clasei muncitoare Filimon Sîrbu, Donca Simo, Petre Gheorghe, strigînd, dîrji și neînfricați : „Partidul să trăiască!" în fața plutonului de execuție. Atmosfera cu care debutează Finalul este sumbră. După numai patru măsuri intervine povestitorul (bariton) : *„De plumb e încă noaptea și haină. / Cu piepturile goale, fiii vieții se duc tăcuți / Spre vizuina fiarei"*.

Ajunși în fața porții — care se clatină sub loviturile lor puternice — comuniștii sînt întîmpinați de Călău (recitator), care întreabă, plin de aroganță : *„Cine clintește zidurile nopții ? / Cine-a-ndrăznit ? Răspunde, dă parola !"*

„Viața" — răspunde corul, cedînd îndată cuvîntul unei mari fugi orchestrale, plină de avînt și de energie, inaugurată de acest cap de temă cu vădite rezonanțe beethoveniene :



Pe acest fond muzical, Liberatorul (recitator), — reprezentant al poporului răsculat —, îl avertizează pe Călău că „mulțimea se îndreaptă spre el să-i potopească în furie palatul". Într-un dialog între Povestitor, care devine și el aci recitator, și cor (vorbit), sînt evocați martirii care au căzut în lupta împotriva tiraniei : Doja, Horia, Bălcescu, răsculații de la 1907, Ilie Pintilie, Filimon Sîrbu, Petre Gheorghe, Donca Simo, Vasile Roaită. Toți răspund „Prezent!" la marea chemare și merg în rînduri strînse alături de poporul pornit să-și facă dreptate. Recitarea Liberatorului, vorbind în imagini patetice despre

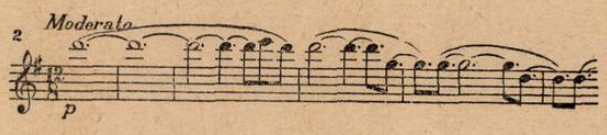
„Sirepii zorilor, care se-nalță fără zăbale și pornesc spre tine, potop, care-n potcoave o să te sfarme", se desfășoară acum pe dezvoltarea amplă a fugii, care atinge un punct culminant, în triplu fortissimo, pe cuvintele „Copiii vieții acum dărîmă poarta", după care „con calore", Povestitorul își reia cîntul, exaltînd bucuria fără margini care a cuprins poporul eliberat.

*

Întregul episod al eliberării ridică problema utilizării recitatorilor în desfășurări simfonice ample, de o mare intensitate sonoră. Dacă textul recitatorului nu este compus pe un fond orchestral cu o dinamică temperată și o orchestrație corespunzătoare, cuvintele rostite nu pot pătrunde pînă la ascultători. Dirijorul se află atunci în greaua dilemă de a renunța fie la creșterea orchestrală, fie la inteligibilitatea textului, ambele esențiale pentru reliefarea conținutului de idei. Este tocmai ceea ce s-a întîmplat în acest episod, unde actorii Constantin Codrescu (Liberatorul) și Marcel Gingulescu (Călăul) și-au supus coardele vocale unor grele eforturi, din păcate fără rezultatul dorit, fiind aproape în permanență acoperiți de orchestră. Sugerăm compozitorului să reflecteze — cu prilejul creării muzicii la restul oratoriului — la eventuala remaniere a acestui episod, în sensul celor mai sus arătate.

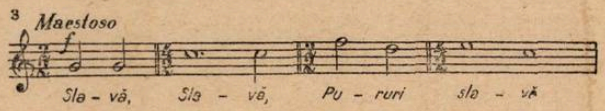
În continuare, fără întrerupere, urmează un marș plin de energie, intonat de cor, cu acompaniamentul orchestrei, în care domină suflătorii de alamă și figurațiile în game ascendente și descendente ale coardelor.

După ce ecourile marșului s-au stins treptat, ajungîndu-se la o prelungă coroană, începe epilogul cu o frumoasă temă doinită (executată de viorile prime, cu acompaniamentul celorlalte instrumente de coarde), temă care urmează să apară în preludiu și care ne reîntroduce astfel în atmosfera calmă și pașnică de la începutul oratoriului.



In desfășurarea ei, care ni s-a părut excesiv prelungită, această melodie duce, după o creștere treptată, spre momentul emoționant al intervenției unui cor de copii.

Curînd, corul de copii și corul mixt de bărbați și femei își unesc vocile într-un imn de slavă, adresat „celui ce ne-a desrobit ne-nvinsului Partid".



lucrarea încheindu-se pe o apoteoză orchestrală, peste care se suprapune lunga coroană a corurilor.

*

Fragmentul final din „Oratoriul Eliberării" dovedește că Radu Paladi este în măsură să facă față și exigențelor impuse de dificilul gen vocal-simfonic. Acordînd mai multă atenție dozării diferitelor elemente care compun complexul ansamblu, pentru a face posibilă urmărirea ideilor expuse de textul literar în mijlocul desfășurării sonore, adeseori de mare amploare, folosind cu mai multă dărnicie inventivitatea sa melodică bine cunoscută, proporționînd mai judicios dimensiunile diferitelor episoade și utilizînd o tehnică de orchestrație mai adecvată conținutului și care să confere mai multă expresivitate paletei sonore, sîntem convinși că Radu Paladi va realiza o lucrare importantă, la nivelul creației sale valoroase cu care ne-a obișnuit.

Și un cuvînt final de caldă apreciere la adresa interpreților oratoriului, — orchestra Filarmonicii „George Enescu" dirijată de Mircea Basarab, corul Filarmonicii dirijat de D. D. Botez și Vasile Pîntea, corul de copii al Palatului Pionierilor dirijat de Stelian Olaru, baritonul Nicolae Gafton și cei doi recitatori, Marcel Gingulescu și Constantin Codrescu —, care au reușit să dea viață, într-un timp relativ scurt, partiturii lui Radu Paladi.

Nădăjduim să avem cît de curînd prilejul să putem asculta oratoriul în totalitatea lui, pentru a putea judeca în ansamblu lucrarea tînărului și valorosului compozitor.

Doru Popovici: poemul-cantată „Patria mea"

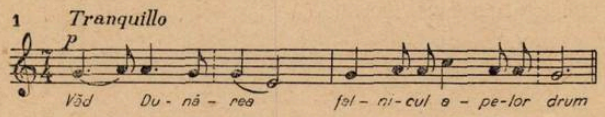
de A. PORFETYE

In poemul-cantată „Patria mea" pentru bariton solo și orchestră scris în cinstea celei de a XV-a aniversări a eliberării Patriei noastre și cîntată în prima audiție în cadrul concertului festiv dat de orchestra simfonică a cinematografiei, tînărul compozitor Doru Popovici a dat tălmăcire versurilor poetului Vladimir Colin.

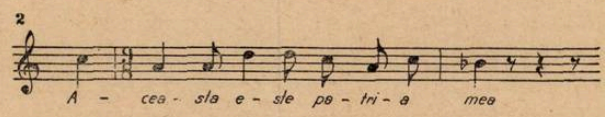
Poezia ce stă la baza acestui poem evocă frumusețile naturale ale țării noastre, unde trăiesc și muncesc azi oameni liberi, al căror cînt nu mai cunoaște jalea unei vieți chinuite și amare ci numai bucuria de a trăi și de a munci pe un pămînt eliberat pentru totdeauna de sub orice jug de exploatare.

Pentru a da glas acestui conținut, compozitorul și-a ales un limbaj simplu dar foarte sugestiv, inspirat din muzica populară. Întregul poem, scris în formă de lied, se bazează pe cîntecul popular „Pe-un picior de plaiu".

Pe o pînză a corzilor, celestei și harpei, care redă o liniște diafană, bucolică, se conturează tema principală intonată în augmentare de către corn ; trecînd apoi la coarde și preluat, în armonii pline, ale întregii orchestre, ea pregătește intrarea vocii.



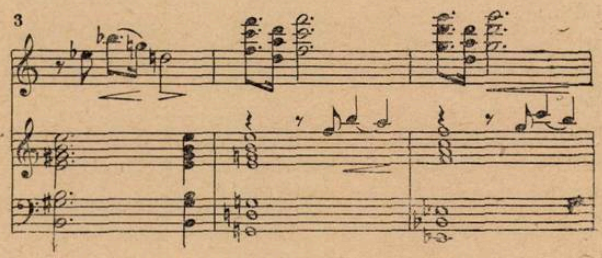
Solistul dezvoltă această temă într-o manieră cantabilă. Urmează un fugato la coarde care se amplifică treptat ajungînd la ideea a doua, redată printr-o melodie caldă, mai mișcată, într-un ritm de trei, exprimînd sentimentul de dragoste al poetului pentru această țară, plină de bogății, de care fiii săi se simt strîns legați, atît în momentele grele ca și în cele de fericire.



După un comentariu orchestral bazat pe tema a doua, urmată de un mic episod cu un caracter de muzică de cameră, se reia prima idee. De data aceasta, bucuria și liniștea de la început se transformă într-un imn de bucurie și de slavă culminînd în cuvintele : *Azi sîntem liberi pe liber pămînt / Partidul e scut și tărie / Frumoasă țară pretutindeni ascult / Doar cîntecul tău bucurie.*

Încercarea compozitorului de a crea o lucrare scurtă și concisă exploatînd la maximum materialul tematic ales — în cazul de față primul motiv al cîntecului popular —, trebuie socotită ca fiind reușită.

Cu toate că Doru Popovici întrebuințează aci o armonie clasică, el nu devine nici un moment scolastic ci caută să rezolve în chip personal diferite combinații armonice, mai puțin uzuale în acest sistem fără încă ca acesta să pericliteze unitatea stilului întrebuințat. Așa, de pildă, putem observa în anumite locuri — mai cu seamă în părțile pur orchestrale — momente de paralelisme tonale. Elocvent în această direcție este următorul exemplu în care, pe un acord de mi major al coardelor se grefează un scurt motiv în sol minor intonat de oboi, ca pe urmă, în măsura următoare, suflătorii să urmărească un drum armonic propriu paralel cu cel al coardelor.



În această lucrare, care continuă calea primelor creații ale compozitorului — bazate pe o melodică expresivă și claritatea de formă — Doru Popovici a reușit în mare măsură să exprime prin muzică, cu un meșteșug apreciabil, conținutul de idei pe care-l evocă versurile poetului. Dacă concordanța între text și muzică este perfect realizată în primele două părți, în ultima — ținînd seama de conținutul adînc al strofei — s-ar fi reclamat o mai mare adîncire a materialului tematic, o și mai convingătoare exprimare a acestor idei măreț.

Echilibrul formal, economia mijloacelor — atît pe plan tematico-melodic cît și pe cel armonic — orchestrația reușită, adecvată materialului sonor întrebuințat, și accesibilitatea melodică caracterizează această lucrare.

Baritonul Nicolae Gafton împreună cu orchestra simfonică a cinematografiei, dirijată de Mircea Cristescu, au prezentat lucrarea într-o execuție merituoasă.

Gheorghe Dumitrescu: Opera „Răscoala"

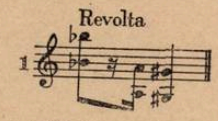
de AL. COLFESCU

Pe scena Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R., în seara zilei de 18 august a.c. a avut loc, fără decor şi costume, prima audiţie în concert public a dramei populare muzicale *„Răscoala"* de *Gheorghe Dumitrescu*, scrisă în cinstea celei de-a 15-a aniversări a eliberării Patriei noastre, după un libret extras de autor din romanul cu acelaşi nume al lui *Liviu Rebreanu*.

Gheorghe Dumitrescu s-a afirmat ca un reprezentat de seamă al creaţiei noastre de operă din ultimii ani. El a mai compus operele „Decebal" şi „Ion Vodă cel Cumplit" precum şi oratoriul „Tudor Vladimirescu" (operă de concert), lucrări străbătute de un cald patriotism, formînd o *trilogie*, axată pe ideea luptei neînfricată a poporului pentru libertate, în veacurile trecute. Avînd aceeaşi temă călăuzitoare, *„Răscoala"* se situează la începutul secolului nostru (1906—1907). Ea formează începutul unei *noi trilogii* care va mai cuprinde o operă inspirată din lupta partidului în ilegalitate, glorificînd actul istoric al eliberării şi se va încheia, aşa cum a început prima trilogie, tot cu un oratoriu, care va preamări înfăptuirile măreţe de după 23 August 1944.

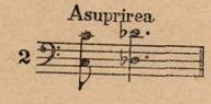
Compozitorul a ales din romanul lui Rebreanu momentele cele mai potrivite pentru construirea operei, după cerinţele dramaturgiei muzicale, iar din numărul mare de personaje a reţinut pe cele cărora muzica le-a împrumutat un relief mai puternic, aşezînd unele pe un plan mai important (aşa cum este, de pildă, tînărul ţăran Petre Petre). În plus, el aduce în centrul conflictului un personaj nou, care nu există în romanul lui Rebreanu: muncitorul ceferist Dragoş.

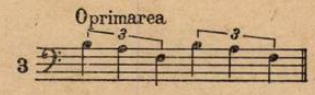
O dată cu creionarea libretului, începea să prindă contur muzical personajele, momentele acţiunii, desfăşurarea conflictului social între boieri şi slugile lor plecate, pe de o parte şi ţăranii, pe de alta. Compozitorul şi-a fixat 14 motive conducătoare ca plămada din care se va dezvolta întreaga construcţie a operei. Cea mai mare parte din aceste motive se cristalizaseră în operele anterioare, constituind astfel partea care uneşte *ciclic* aceste lucrări într-un singur tot. Iată de pildă, *motivul revoltei:*



Executat de obicei ff. în unison, dar cu intervale ce variază, după necesitatea dezvoltării dramei, el simbolizează ameninţarea ce cade asupra celor ce exploatau poporul şi îl despuiau de bunurile sale cele mai preţioase: libertate, dreptate, pămînt, independenţa ţării. A apărut foarte des în „Ion Vodă cel Cumplit" şi în „Tudor Vladimirescu" iar acum se face auzit şi în „Răscoala".

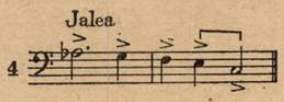
Urmează *motivul asupririi* (format dintr-o secundă mică) şi *motivul oprimării* (triolă cu interval de cvartă mărită).



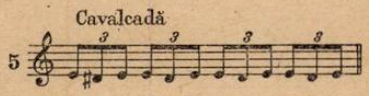


Motivul jalei derivă din cel al oprimării (Ex. 3). Îl vom găsi dînd expresie obidei, suferinţei şi durerii ţăranilor şi este frecvent folosit, întreg sau redus la cele două note din urmă (terţa minoră).

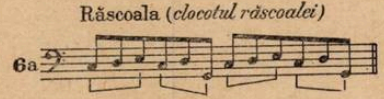
Pe acest motiv conducător este construit de exemplu *bocetul* cîntat de *Smaranda* (ex. 21) cînd ţăranii aduc, din postul de jandarmi, corpul neînsufleţit al soţului ei, Petre Gheorghe, ucis în bătăi.



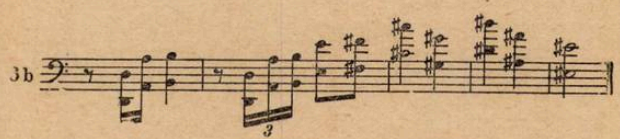
Unul din cele şase *motive de cavalcadă*, identificate în oratoriul „Tudor Vladimirescu" va fi auzit şi aici. De pildă, el este intonat de viole, cînd Gherghina povesteşte în halucinaţia sa, de întîlnirea cu cei doi călăreţi voinici, din pădure. Îl mai găsim, în special, în momentele de adunare a ţăranilor:



Motivul răscoalei apare foarte des în scenele de frămîntare, de clocot sau de pornire a răscoalei. El mişeşte în tabloul „Pămînt", creşte puternic în tabloul „Flămînzii" şi domină tablourile „Scînteia" şi „Pîrjolul". Nu încetează nici în toiul represiunii armatei. Adesea este realizat concomitent cu alte motive apropiate (jalea, revolta etc.) şi produce o puternică impresie dramatică cînd orchestra îl execută în trei timpi iar corul în patru. Este motivul cel mai important şi poartă acelaşi nume ca şi drama muzicală.

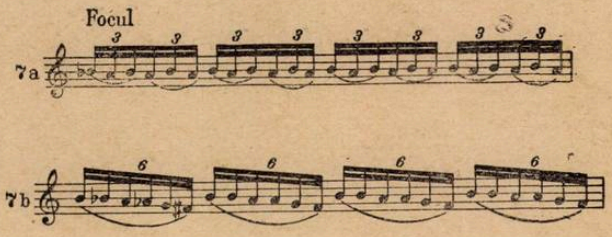


Un alt motiv al *răscoalei* derivă din cel de mai sus, însă utilizează intervale mai mari şi scara de cvinte suitoare.

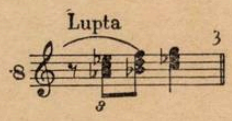


În tabloul final *(„Pîrjolul")*, acest motiv apare pe fundalul care descrie pîlpîirile şi văpaia focului.

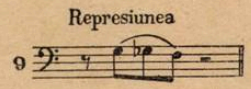
Cele două motive ale focului, primul format din două triole de şaisprezecimi şi secundul dintr-un sextolet cromatic, descendent, sînt deslu-şite şi în opera *„Decebal"*, în scena incendiului Sarmisegetuzei.



Motivul luptei naşte din cel al răscoalei. L-am mai auzit anunţînd sau însoţind pe Tudor în momentele sale de luptă.



Motivul represiunii, format din trei note descendente, din semiton în semiton, precedate şi urmate de pauze, sună ca o apăsare grea. El formează atmosfera sau dă expresie muzicală scenelor de ameninţări şi samavolnicii ale boierilor, jandarmilor şi armatei.



Motivul ce conturează plastic pe *Petre Petre*, personaj principal al dramei, are o filiaţie directă cu motivul luptei (Ex. 8). Saltul de terţă mare caracterizează avîntul luptătorului. De altminteri, chiar cîntecul pe care-l intonează Petre, la plecarea sa în cătănie şi la revenirea sa în sat (vezi ex. 16), îşi are obîrşia în acest motiv.

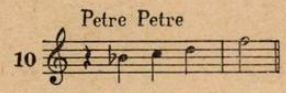
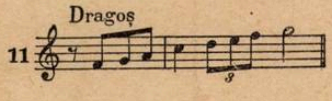
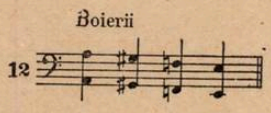


Figura luminoasă a muncitorului ceferist *Dragoş*, exponent al clasei muncitoare şi luptător revoluţionar neînfricat, este desenată plastic de un motiv care are un contur simplu *ascendent*, înfăţişîndu-l hotărît, avîntat în luptă, încrezător în viitor şi în forţa de nezdruncinat a poporului.

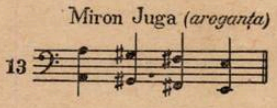


Prin contrast, *boierii* sînt prezentaţi printr-o succesiune de patru note *descendente*, cuprinzînd — între nota a doua şi a treia — secunda mă-

rită. Am mai găsit această celulă și în *„Ion Vodă cel Cumplit“*, în special în tabloul chefului. O găsim adesea și aici.

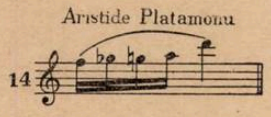


Foarte apropiat de motivul generic al boierilor (ex. 12) *motivul lui Miron Iuga,* format tot din patru note descendente, vădește aroganța și împotrivirea sa care merge pînă la hotărîrea de a muri mai bine, în flăcări, decît să părăsească pămîntul (pe care se crede stăpîn pe veci, potrivit concepției clasei exploatatoare din care face parte).



Motivul lui *Iuga,* folosit direct sau prin mijlocul obișnuit al inversiunii, apare clar, în special în monologul din tabloul I, care se desfășoară la început pe acompaniamentul „ostinat“ al clopotelor bisericii (vezi ex. 18).

Motivul care urmează prezintă plastic caracterul obraznic, imoral și acaparator al arendașului Aristide, slugă a boierilor și ciocoi în devenire.



Toate aceste motive conducătoare sînt continuu metamorfozate (prin arta dezvoltării și a orchestrației), în concordanță cu cerințele conflictului dramatic, cu starea sufletească a personajelor și cu atmosfera momentului.

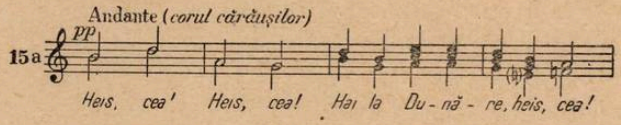
*

Acțiunea se desfășoară de-a lungul a patru acte. Actul întîi este împărțit în două tablouri. În total sînt cinci tablouri, intitulate foarte sugestiv : *Pămînt, Revelion, Flămînzii, Scînteia* și *Pîrjolul.* Drama muzicală urmează în mod fidel libretul, fiecare tablou avînd un curs continuu, fără subîmpărțiri în scene, fără opriri. La începutul fiecărui tablou sînt date sumare indicații de cîteva rînduri, necesare înțelegerii operei, pentru regie și scenografie.

Cît de mult grăiește titlul primului tablou! În adevăr, de la început drama se conturează în jurul luptei pentru *pămînt.* De o parte boierii și arendașul ajutați de uneltele lor, care vor să exploateze pe țărani și să acapareze cît mai mult pămînt. Pe de altă parte, țăranii săraci, flămînzi, bolnavi și împovărați de biruri grele, care cer o bucată din pămîntul muncit de ei de secole, udat cu sudoarea frunții, apărat în războaie, cu trupurile și sîngele lor.

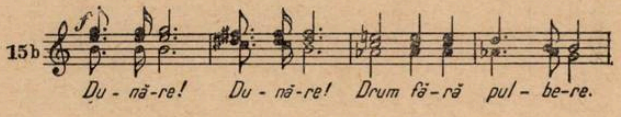
Ne aflăm în toamna anului 1906 în mănoasa cîmpie a Dunării, pe moșia boierului *Miron Iuga,* la o răscruce de drumuri.

Pe tremolo-ul pp. al violinelor, timpanii, celli și contrabașii, în „pizzicato“, dau curs motivului oprimării (Ex. 3, cvinta mărită). Curînd intervin concomitent și violele cu partea II-a din tema jalei (terța minoră — Ex. 4). Pe acest fundal se aude apropiindu-se un convoi de care încărcate cu cereale din hambarele boierilor, care merg spre Dunăre. În vocea țăranilor vibrează accente de suferință :



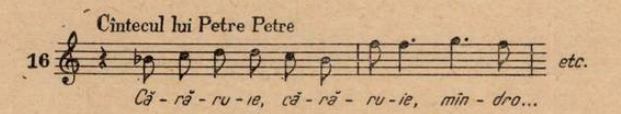
Boi-s mici, povara-i grea / Vai și-amar de viața mea / Ziua, noaptea tot muncesc / Dările să le plătesc etc.

Orchestra se amplifică. Apoi, pregătit de un tremolo, de o măsură în crescendo, al timpanilor pe *si,* în acorduri strînse și în registrul acut, corul izbucnește ca un tunet de revoltă :



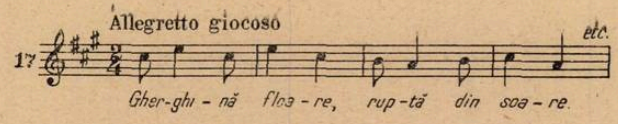
Ia umflă-ți puhoaiele / Și ridică-ți valurile / Să cuprindă satele...

Peste toate aceste elemente se suprapune cîntecul tînărului țăran *Petre Petre,* care pleacă în cătănie :

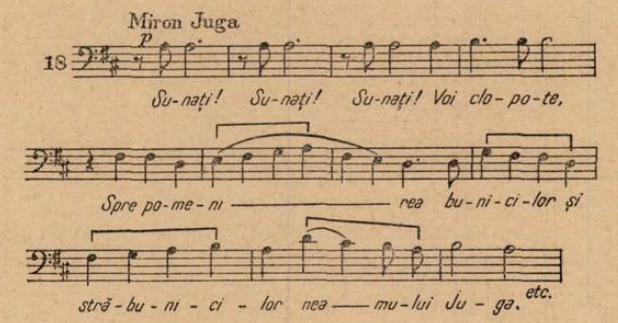


Cîntecul este creat în spirit popular și se naște din motivul (Ex. 10) care caracterizează personajul.

Se înfiripă un scurt duet idilic între Petre și logodnica sa Gherghina, o țărancă de 15 ani, care rămîne singură și tristă. Atmosfera este însă înseninată de un grup de fete care vin să ia apă de la fîntînă și cărora li se adaugă și Gherghina. Ele cîntă o melodie simplă căreia sincopele îi împrumută un ritm săltăreț, vesel, aproape dansant.



Este ora vecerniei. În sunetele clopotelor, boierul *Miron Iuga* (ex. 13) ia înfăţişarea unui pravoslavnic credincios :



În monologul intonat de Iuga, auzim la început în orchestră un „ostinato" al clopotelor bisericii şi distingem tema boierilor (Ex. 12).

Cînd boierul vorbeşte de „întinsul domeniilor Iuga" în orchestră intervin acorduri larg desfăşurate care sună solemn.

Ar părea un om de treabă boierul Iuga, după felul cum intră în vorbă cu ţăranii. Dar cînd aceştia aduc vorba de suferinţele lor şi mai cu seamă, de pămînt, spunînd că vor să cumpere moşia boieroaicei *Nadina* (nora lui Iuga), moşie care este de vînzare, Iuga scoate colţii. Zadarnice sînt rugăminţile acestora. În glasul ţăranilor simţim cum încolţeşte ameninţarea, iar în orchestră se fac auzite, în registrul grav, motivele oprimării (Ex. 3) al jalei (Ex. 4) şi al revoltei (Ex. 1).

Intervine arendaşul *Aristide Platamonu* care pretinde să cumpere el moşia. Într-un cîntec de factură facilă (voită aşa de compozitor) ironizat de orchestră, Aristide îşi afirmă caracterul. Corul cristalin, reluat de fetele de la fîntînă, nu mai poate descreţi frunţile ţăranilor. În timp ce bătrînul Lupu spune cu deznădejde : *„Pămîntul nu-i pentru noi"*, departe, pe acelaşi fundal de tremolo al coardelor, ca la începutul tabloului, se aude tema oprimării (Ex. 3), în triole de doimi, intonată simultan cu tema jalei (Ex. 4, terţa minoră), executată în doimi.

Conflictul mijeşte.

Tabloul al 2-lea *Revelion,* din salonul conacului Iuga (în noaptea anului nou), în izbitor contrast cu viaţa de mizerie a ţărănimii, înfăţişează viaţa de îmbuibare, huzur şi desfrîu a boierilor. Asistăm la o „petrecere" la care participă boieri şi boieroaice. Într-un scurt preludiu (Andante), de 20 măsuri, orchestra intonează o melodie de colind — *„Mîine anul se-nnoieşte"* — apoi, corul chefliilor irumpe cu forţă : *Să bem, să bem, să bem ! / Pînă la fund paharul ! / Să nu ştim ce-i amarul* etc. Nadina urează încrezătoare : *„Domnii mei, anul 1907, să vă aducă bani mulţi şi fericire !"* Ea învîrteşte manivela unui gramofon (orchestra execută un mers cromatic, ascendent de 16-mi, care imită punerea în funcţie a maşinii „surpriză") şi dansurile la modă încep.

Expusă de clarinet şi piccola, auzim o *polcă,* reluată, amplificată şi dezvoltată de orchestră, un adevărat *scherzo,* cu o vădită nuanţă de caricatură şi grotesc. Nadina şi corul cîntă. Urmează un *vals* apoi un *galop.* Se cîntă, viu, mai vesel. Instrumentele de percuţie imprimă dansului un alt ritm, sincopat, exotic : Nadina prezintă, în acompaniamentul castanietelor, un *dans mexican.* (Allegro feroce). Cheful şi veselia se înteţesc, prilej pentru Aristide să tîrască într-o încăpere alăturată pe Gherghina care strigă zadarnic „ajutor !". Atmosfera de orgie este întreruptă cîteva momente de un grup de mici colindători care vin cu *„plugușorul"*, pentru a anunţa sosirea anului nou. *(„Mîine anul se-nnoieşte").* Sînt însă izgoniţi din casă de boierul Iuga.

Tabloul se termină zgomotos, într-o atmosferă de desfrîu.

Cele două tabere care se vor înfrunta sînt acum bine conturate.

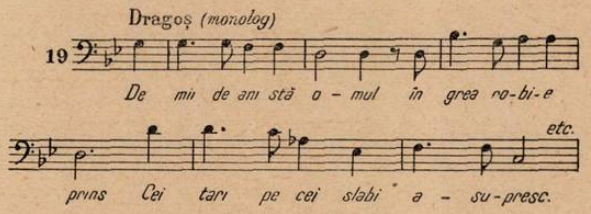
Tabloul al 3-lea (Actul II), *„Flămînzii"*, se petrece în faţa jandarmeriei, unde un grup de ţărani legaţi sînt cercetaţi brutal pentru acuzaţia de furt, născocită de arendaş. Auzim vaietele corului de ţărani : *„Valeu ! Ce ruşine !"* Acestea alternează cu intervenţiile violente ale plutonierului, culminînd într-un prelungit ţipăt de desperare, concentrat pe acutele vocilor. Urmează un cor polifonic (Moderato), în spirit popular, în care grupele intră pe rînd, avînd momente cînd divizarea ajunge la opt voci : *Foaie verde trei smicele / Am ajuns la vremuri grele* etc.

Anunţat de tema sa (Ex. 10) şi de cîntecul „Cărăruie, cărăruie" (Ex. 16), *Petre* se-ntoarce din cătănie. La atmosfera apăsătoare de mai sus se mai adaugă şi constatarea acestuia că logodnica sa nu-l mai recunoaşte. În urma actului bestial al lui Aristide ea şi-a pierdut minţile. Dar Petre a venit însoţit de muncitorul ceferist *Dragoş,* care spune ţăranilor : *„Se aude prin alte locuri c-au început ţăranii să-şi împartă pămînturile boiereşti..."* Orchestra foloseşte adecvat motivul său avîntat (Ex. 11). *Gherghina,* a cărei intrare este marcată de amintirea corului fetelor de la fîntînă (Ex. 17) îşi brodează începutul ariei sale pe acest desen melodic.

Motive de cavalcadă (Ex. 5) intervin cînd ea povesteşte de întîlnirea închipuită cu doi voinici călăreţi, de la care a aflat că *„toate moşiile bogaţilor sînt ale săracilor"*. Începută pe un acompaniament de fluier îndepărtat, cu inflexiuni de doină şi ciripit de *„pasăre măiastră"*, aria Gherghinei lasă o puternică impresie.

Gheorghe, tatăl lui Petre, este arestat, din ordinul lui Iuga. La întrebarea bătrînului Lupu,

repetată de mulțime: *„Noi ce facem?“*, muncitorul ceferist Dragoș pronunță un vibrant *monolog:*



Dragoș continuă: *„Unii trăiesc în palate și huzur, alții în bordeie, răpuși de foame și frig“* și termină astfel: *„Privește-n lung și lat! Ridicați capul sus ai lumii obidiți! Veniți!* Țăranii înflăcărați răspund: *„Venim!“* (O parte din textul literar al monologului este extras sau adaptat din versurile „Împărat și proletar“ de *M. Eminescu).*

Monologul lui Dragoș este un viguros act de acuzare și un răscolitor îndemn la revoltă.

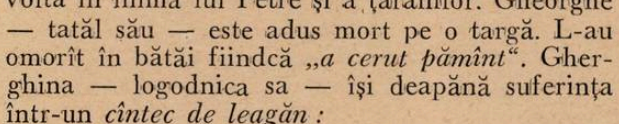
Urmează un cor în „fugatto“ care, în anumite momente se execută pe opt voci: *Hei săraci din astă țară / Sune bucium de răscoală!* etc.

În Final corul cîntă amenințător triolele din tema răscoalei (Ex. 6 b). Sonoritatea destul de amplă este mărită prin participarea orchestrei în „tutti“ care, pe triolele de optimi ale corului execută aceeași temă în doi timpi iar o parte din instrumente o execută concomitent, intrînd însă cu întîrziere de un timp. Toată această varietate de ritm, executată simultan, dă impresia unui clocot uriaș.

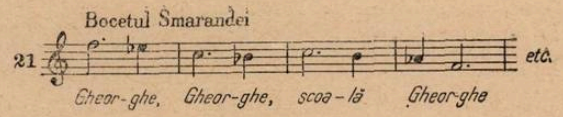
Tabloul al 3-lea se termină într-o mare tensiune dramatică, bine gradată pe întreg parcursul tabloului.

Tabloul al 4-lea (Actul III), *„Scînteia“*, desfășurat în fața primăriei, începe cu un mic „scherzando“ orchestral (Allegro giocoso), executat de xilofon și clămpănitul jocului „căpriței“, la care participă un grup de copii. Atmosfera s-ar fi înseninat dacă șoferul Nadinei n-ar fi lovit grav la cap un copil fiindcă acesta nu s-a dat la o parte din fața automobilului. „Descîntecul“ Smarandei nu ajută la nimic.

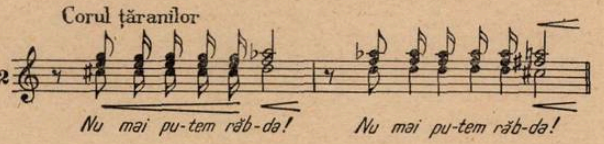
Picătură cu picătură se adună durerea și revolta în inima lui Petre și a țăranilor. Gheorghe — tatăl său — este adus mort pe o targă. L-au omorît în bătăi fiindcă *„a cerut pămînt“*. Gherghina — logodnica sa — își deapănă suferința într-un *cîntec de leagăn:*



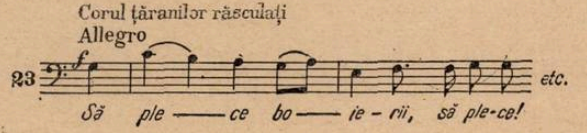
Suferința lui Petre se împletește cu sfîșietorul bocet al mamei sale Smaranda:



Spiritele sînt agitate, revolta plutește în aer. Intervențiile lui Iuga și ale prefectului Baloleanu sînt zadarnice. Cuvintele batjocoritoare ale arendașului Aristide și ale boieroaicei Nadina îndîrjesc și mai mult pe țărani.



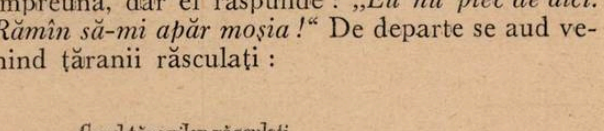
Odată cu orchestra care dezvoltă motivul răscoalei (Ex. 6), corul execută o melodie în stil popular: *Vai săracul, biet sărmanul / Mult mai rabdă în tot anul* etc., care se transformă curînd într-un strigăt de revoltă: *Cu toți ne vom ridica / Dreptatea vom cîștiga!* Furia mulțimii este gata să se dezlănțuie. Sentențios, prin grupa bașilor, corul lansează o nouă și viguroasă temă:



Rînd pe rînd ea este reluată de celelalte voci și se dezvoltă în proporții remarcabile, prin participarea orchestrei care folosește din belșug motivul răscoalei (Ex. 6 a). Jandarmii sînt dezarmați. Boierii fug cu automobilul. La căderea cortinei mulțimea strigă *„moarte ciocoilor!“*

Scînteia aprinsă din suferință și revoltă declanșează iureșul de nestăvilit al răscoalei. Punctul culminant al conflictului dramatic este atins.

Tabloul al 5-lea (Actul IV), *„Pîrjolul“*, se petrece în zorii zilei următoare, în curtea conacului lui Iuga. Un agitat preludiu orchestral de 31 măsuri în „Presto“, țesut pe motivele focului (Ex. 7), oprimării (Ex. 3) și răscoalei (Ex. 6), pregătește atmosfera, pornind din pp. pe un desen cromatic ascendent și ajungînd la un acord ff. desfășurat pe tot diapazonul orchestrei: pînă în depărtare se zăresc arzînd conacele boierești. Iuga este neliniștit că armata întîrzie. Nadina îl roagă să fugă împreună, dar el răspunde: *„Eu nu plec de aici. Rămîn să-mi apăr moșia!“* De departe se aud venind țăranii răsculați:



În fața mulțimii păşesc Dragoş şi Petre care, pentru ultima dată, cer pămînt şi dreptate. Iuga ordonă jandarmilor să tragă în mulțime. La ordinul plutonierului, jandarmii refuză să deschidă focul. Boierii şi slugile lor se refugiază în conac, de unde trag în răsculați. La îndemnul lui Petre țăranii dau foc conacului. Se aud trompeții de atac ai armatei care se apropie. Se aud şi bubuituri de tun. Obuze explodează în scenă. La lumina pîrjolului se văd trecînd țărani cu coase, topoare, furci. Cad pe rînd cîțiva dintre ei. Cel din urmă cade Petre, strigînd : *„M-ați lovit, mişeilor, dar pămîntul tot al nostru va fi odată!"*

Ultimul cuvînt îl are muncitorul Dragoş care, preluînd conducerea luptei — în care se înfruntă două clase antagoniste, reprezentînd lumea veche şi lumea nouă — spune : *„Înainte, fraților, pînă la izbîndă!"* El ține mai departe, în mîini vînjoase, făclia care luminează calea viitorului, simbolizînd astfel conducerea luptei poporului de către clasa muncitoare, luptă care va duce la biruința de la 23 August 1944.

În timp ce o parte a orchestrei execută prima celulă a temei răscoalei în triole iar cealaltă parte execută acelaşi fragment în ritm binar, în pătrimi, corul, pe un acord major prelungit, strigă : *„Înainte!"*.

La sfîrşitul ultimului tablou, cu toată represiunea sîngeroasă a armatei, pusă în slujba boierimii, cu toate sacrificiile de vieți ale răsculaților, avîntul revoluționar al țăranilor nu scade iar intensitatea dramatică nu cedează.

*

Din expunerea de mai sus reiese meşteşugita întocmire a *libretului*, înfățişarea plastică a celor două forțe ce se înfruntă, conturul clar ce caracterizează fiecare personaj, începînd cu cel mai de seamă, poporul, ca şi legătura structurală între cuvînt şi muzică — pe de o parte — iar — pe de alta — participarea orchestrei la întreaga acțiune, pe acelaşi plan cu partea vocală.

Acțiunea, prin esență dramatică, nu stagnează o clipă. Tabloul „Revelionului", ca şi cele cîteva momente de lirism, sînt necesare atît pentru împlinirea contrastului dramatic, cît şi pentru înfățişarea cît mai colorată a personajelor. Totul se desfăşoară într-un crescendo al intensității ce caracterizează fiecare tablou în parte, ca şi întreaga dramă muzicală, pînă la căderea cortinei.

Inspirația melodică are la bază cîntecul nostru popular pe care compozitorul îl cunoaşte în profunzime. El nu citează din folclor ci se exprimă cu naturalețe în acest grai, printr-un stil propriu, care începea să fie recunoscut în „Tudor Vladimirescu" şi „Ion Vodă cel Cumplit".

Armonia bogată în modulații, concepută a sublinia cît mai puternic desfăşurarea conflictului, se grefează, uneori, pe sistemul modal şi alternează pe diverse centre tonale mai apropiate sau mai depărtate, unele chiar în conflict, pentru a accentua şi a colora conținutul dramei. Ea utilizează de la cele mai simple pînă la cele mai complexe procedee (de la omofonie pînă la politonalitate şi conglomerate sonore, adesea îndrăzneț). Astfel, pentru a desena premizele conflictului ce va apare mai tîrziu, începutul tabloului 1 este bazat, din punct de vedere polifonic, pe diferite planuri tonale, afirmate simultan, iar scena revoltei din tabloul al 3-lea este realizată prin suprapunerea mai multor tonalități, pentru a reda clocotul răscoalei şi a crea atmosfera caracteristică. În momente de mare tensiune dramatică (moartea lui Petre Gheorghe, a lui Petre Petre, nebunia Gherghinei etc.) găsim acorduri bazate pe conglomerate sonore care, în unele cazuri, cuprind concomitent cele 12 semitonuri. Disonanțele dau expresie momentelor de suferință, desperare, revoltă şi luptă. De-a lungul operei găsim, atît la cor cît şi la orchestră pasaje polifonice de amploare.

Orchestrația este deosebit de vie şi colorată. Ea întrebuințează procedeele cunoscute, începînd cu unisonul, atît de des folosit în tema revoltei, pînă la combinațiile cele mai variate de timbre şi nuanțe, utilizarea simultană a diverselor ritmuri etc., ca şi unele procedee proprii compozitorului, relevate mai sus.

*

Alături de muzica programatică, cea vocal-simfonică (şi în genere, cea legată de cuvînt), opera este un gen mult prețuit de mase, datorită modului direct, plin de culoare şi dinamism în care sînt exprimate idei, în care sînt înfățişate acțiuni şi imagini din viață.

Fără îndoială, „Răscoala" constituie o lucrare remarcabilă cu care se îmbogățeşte creația romînească de operă.

Se înțelege că o apreciere adîncită cu privire la linia dramatică a operei, la tensiunea ei interioară, la ansamblul mijloacelor cu care ea contribuie la înfățişarea conflictului şi dă viață autentică eroilor şi epocii, nu este posibilă decît după vizionarea operei în condiții complete, cu decor, costume şi celelalte mijloace regizorale, care pun în lumină concepția dramatică şi muzicală. Cu toate acestea, audiția ei ne îngăduie unele observații încă de pe acum.

În ce priveşte procedeele orchestrale, utilizarea frecventă a tremolo-ului şi a unisonurilor (în special la coarde) face ca anumite imagini să piardă din plasticitate, prin uzura acestor mijloace în cadrul aceleiaşi lucrări.

Concepția dramatică şi a stilului operei lui Musorgski reprezintă desigur un element firesc într-o operă națională tînără cum este cea romînească. În acest sens, prezența acesteia în lucrările dramatice ale lui Gheorghe Dumitrescu constituie un corolar integrat personalității sale şi, desigur, este de aşteptat ca compozitorul să ajungă la o sinteză care să evite influența unor

curente din trecut într-un mod atît de direct, cum se poate vedea în unele pagini din „Răscoala", ca de pildă în recitativele vocale. Acesta este un proces complex care ține de evoluția în genere a unei muzici naționale, de dezvoltarea unor genuri înrudite, ca de pildă liedul, muzica vocal-simfonică, a căror experiență este folositoare dezvoltării genului dramatic.

În tratarea corului ar trebui atenuate unele procedee cum sînt folosirea repetată a cvintelor paralele, a registrului acut al vocilor, acestea fiind de natură să micșoreze din intensitatea conflictului dramatic, printr-o prea frecventă apariție a lor.

Față de posibilitățile expresive atît de variate ale orchestrei simfonice moderne, suprapunerea unor efecte sonore ca : clopote, claxon de automobil, împușcături de arme, bubuituri de tun etc. se cere utilizată mai sobru pentru a-și atrage maximum de rezultat, căci altfel poate da uneori impresia alunecării în naturalism.

*

În ceea ce privește prezentarea în concert a „Răscoalei", întregul colectiv — dirijor, soliști, instrumentiști și coriști — merită călduroase elogii, pentru nivelul ridicat al interpretării și pentru elanul cu care s-au străduit să execute o partitură nelipsită de dificultăți tehnice și interpretative.

Basul *Nicolae Secăreanu*, cu vocea sa caldă, generoasă și suplă și cu deosebita sa sensibilitate, ne-a înfățișat personajul complex, bigot și patriotard, dîrz și arogant, al boierului Iuga, pe care l-a studiat pînă în amănunte subtile. Soprana *Maria Crișan*, cu voce pătrunzătoare a interpretat cu vervă pe boieroaica Nadina. Tenorul *Ion Puican* a reușit să contureze îngîmfarea arendașului. Utilizînd frumoase resurse, tenorul *George Corbeni* a făcut față cu succes rolului boierului Baloleanu. O realizare meritorie a înfățișat tenorul *Vasile Diaconescu*, dînd expresie caracterului, cînd brutal, cînd slugarnic, al plutonierului de jandarmi. Vocea curată, puternică, de o strălucire metalică și justa intonație a tenorului *Const. Iliescu* — care se află în vădit progres — l-au ajutat să interpreteze, la un nivel apreciabil, rolul lui Petre Petre. Din grupul de țărani remarcăm caracterul sfătos, blînd, meditativ al bătrînului Lupu Chirițoiu, relevat de basul *Viorel Ban*, dîrzenia, exprimată cu o voce impresionantă de bas grav, de *Nicolae Teofănescu*, vocea tînără, fraza naturală și dicțiunea clară a lui *Ion Stoian*, în Pantelimon, ca și pe *Dumitru Scurtu* în Melinte Heruvimu și *Gh. Iliescu* în Trifon Guju. Corect într-un rol pasager, baritonul *Alex. Enăceanu*. Un călduros cuvînt de laudă se cuvine baritonului *David Ohanezian*, posesorul unei voci de o forță excepțională, care a trăit cu sinceritate rolul ceferistului Dragoș, reliefîndu-i caracterul de luptător dîrz și neînfricat — cu deosebire — în monologul din tabloul al 3-lea. Tot astfel, stăpînind o bună tehnică vocală cu multă nuanță, bună frază și dicțiune, soprana *Cornelia Gavrilescu* s-a substituit în rolul Gherghinei, reușind să ne transmită, în unele momente, adevărate emoții artistice (cîntecul de leagăn și aria din tabloul al 3-lea). Mezzosoprana *Maria Săndulescu* a dovedit multă forță expresivă în Smaranda. În roluri mai scurte au corespuns : *Marcela Ciubuc, Dorina Lescenco, Valentin Vitcowski* și *Const. Dumitriu*.

Corul (totdeauna pe un plan însemnat în creațiile vocal-simfonice ale lui Gh. Dumitrescu), preparat în condiții bune de *Gh. Kulibin*, a impresionat prin forță, nuanțe, justă intonație și dicțiune clară.

Orchestra a sunat închegat, cu omogenitate și suplețe, răspunzînd prompt baghetei dirijorului.

Merite incontestabile în realizarea acestui concert revin dirijorului *Egizio Massini* a cărui muncă și talent s-au făcut viu simțite.

În toate compartimentele au fost și unele deficiențe sau nepotriviri (rolul lui Iuga cere, în unele momente, un accent dramatic mai puternic, Aristide — o voce mai pregnantă, Gherghina și Petre — o adîncire și mai mare a rolurilor, Smaranda — o voce cu posibilități de alto în grav etc.). Sîntem însă convinși că premiera ce va avea loc o dată cu deschiderea stagiunii, la începutul lui octombrie, va aduce îmbunătățiri serioase. Atunci, cînd vom avea spectacolul complet vom putea aprecia, la justa lor valoare, atît opera „Răscoala" cît și pe interpreți.

Muzicieni distinși cu ordine și medalii ale R.P.R.

Cu prilejul celei de a 15-a aniversări a eliberării Romîniei de sub jugul fascist următorii muzicieni au fost distinși cu ordine și medalii :

Ordinul „23 August" **clasa III-a : Matei Socor ; clasa IV-a : Alfred Mendelsohn, clasa V-a : Hilda Jerea, Mauriciu Vescan și Constantin Bugeanu.**

Ordinul „Steaua Republicii Populare Romîne : **clasa III-a : George Georgescu, Mihail Jora ; clasa IV-a Ion Chirescu, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu.**

Ordinul Muncii, **clasa II-a : Mircea Basarab ; clasa III-a : Laurențiu Profeta, Dumitru Bughici, Anatol Vieru, Diamandi Gheciu, Radu Paladi.**

Medalia Muncii : **Theodor Grigoriu.**

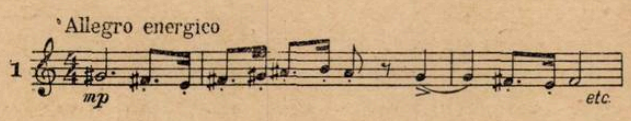
Ludovic Feldman: „Uvertura eroică"

de M. LUCESCU

Scrisă în formă de sonată, ultima lucrare a compozitorului Ludovic Feldman caută să îmbine exigențele unei forme muzicale precise, cu necesitățile unui program neprecizat, mai bine zis ale unei idei călăuzitoare, aceea a eliberării țării noastre de sub jugul fascist. Trebuie spus din capul locului că din punct de vedere al concordanței dintre conținut și formă, lucrarea constituie o indiscutabilă reușită. Într-adevăr, dacă scurta introducere precedînd Allegro-ul exprimă o stare de așteptare, de pregătire a luptei ce va veni, prima temă ne aduce treptat în plin iureș al acestei lupte, întreruptă un moment de atmosfera lirică, tristă, amintitoare a trecutelor suferințe, pe care le evocă tema secundă, pentru a continua năvalnică de-a lungul frămîntatei dezvoltări și a conchide după revenirea în ordine inversă a temelor, evocînd o victorie luminoasă.

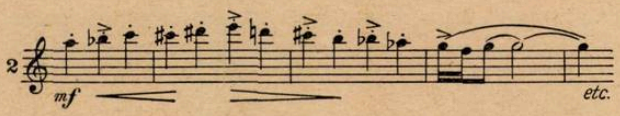
Introducerea lucrării (Moderato) se rezumă la o succesiune de acorduri disonante. După un punct culminant, atins în ff. șirul de acorduri devine mai dens, ritmul mai întărit, apoi coboară — ceea ce corespunde unei scăderi a intensității sonore. Pe ultimele două măsuri își face apariția tamburina militară, anticipînd ritmul caracteristic temei de marș care va deschide Allegro-ul de sonată (Allegro energico).

Tema principală este auzită inițial la vioara I și flaut. După așteptarea încordată, sugerată de introducere, această temă de marș, nervoasă, energică, care apare de trei ori în cadrul expoziției, evocă cu mare plasticitate un climat bine definit, căruia un program scris nu i-ar fi adus decît o precizare exterioară. Este climatul unei lupte inițial surde, dar hotărîte și tot mai distincte, al luptei pentru eliberarea de tiranie.



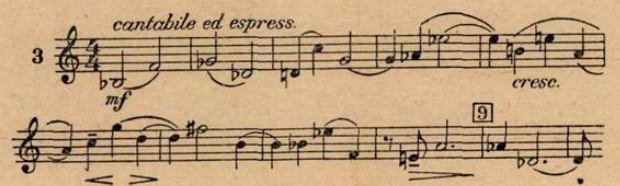
Crescendo-ul calitativ care însoțește desfășurarea temei, pornită de la mp. este augmentat de o creștere cantitativă a instrumentelor, tema angajînd cu timpul întreg aparatul orchestral.

A doua apariție a temei este susținută de o puternică masă orchestrală. Tema continuă cu o prelungire firească, o idee înrudită pilduitoare pentru capacitatea compozitorului de a dezvolta mereu și cît mai natural un motiv.



Iată-ne astfel ajunși la ultima expunere a temei. În afara scăderii intensității sonore, acest moment aduce de asemenea o subțiere a pastei orchestrale (dispar în special alămurile). Sfîrșitul, puțin modificat, al acestei a treia expuneri a temei, face o legătură naturală cu puntea. Continuînd îndeajuns de firesc prima temă, puntea suferă însă o oarecare inconsistență.

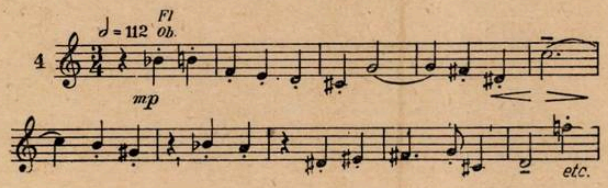
Tema II-a aduce cu adevărat un contrast puternic. Lirismul și expresivitatea ei, întunecate de tristețe transparentă, probabil aceea a suferințelor trecutului, se impune de la primele tacte. Larg desfășurată, cantilena este instrumentată inițial subțire, opunîndu-se și în acest fel sistemului de dublaje folosit din plin pe parcursul temei I. Ocolind repetările de sunete sau succesiunile de intervale prea uzitate, tema a doua este constituită la început din nuclee melodice compuse din 4, 3 și 2 sunete, ceea ce îi dă un caracter puțin discontinuu, parcă mereu întrebător.



La a doua expunere a acestei teme, compozitorul părăsește principiul nudității orchestrale, pentru a recurge din nou la dublări masive, dînd impresia unei forțe care crește în mod constant. Figuri ritmice realizate de corni amintesc energica temă I care de-altfel nu se va lăsa mult așteptată. Într-adevăr, scurtul răgaz de lirism și tristețe tragică se apropie de sfîrșit. Urmează fraza concluzivă, făcînd trecerea către dezvoltare.

Ca o excepție de la principiile tonale ale formei de sonată, dezvoltarea începe cu tema I-a în tonul său inițial; aceasta modulează însă mai departe, comportîndu-se deci nu ca un refren de rondo ci ca un element de dezvoltare. Urmează tema doua, transpusă și modificată, redusă la numai patru măsuri.

Acest fragment melodic pregătește începutul secțiunii a doua, în 3/4, care va ocupa tot restul dezvoltării. Ritmul ternar de scherzo al noii secțiuni amintind, ca pulsație ritmică, de scherzo-ul din „Eroica", va conferi lucrării un dinamism cu totul aparte care sugerează cu multă plasticitate lupta fără cruțare împotriva forțelor asupritoare. Înrudirea dintre tema II-a și ideea melodică a acestui scherzo (ne referim desigur exclusiv la caracter) nu este imediat sezisabilă. Ea reiese însă la o cercetare mai atentă. Putem pe de altă parte însă considera această idee ca o temă nouă, a treia temă a lucrării :

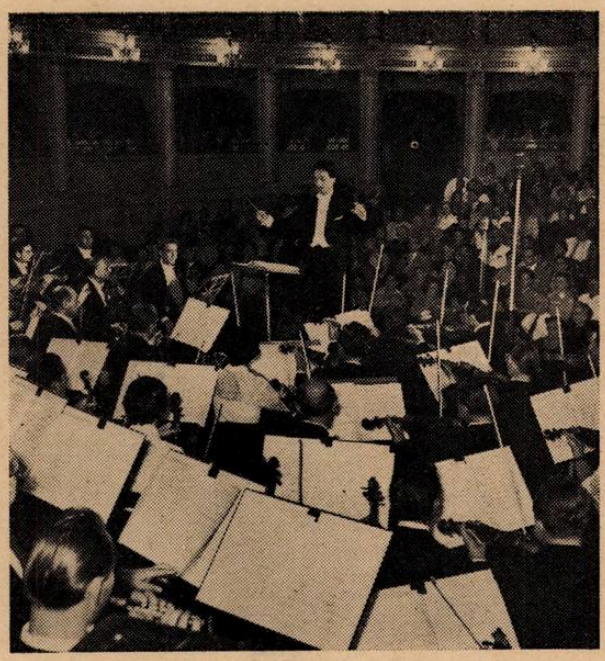


avînd rolul de a sugera frămîntarea luptei. În desfășurarea discursului muzical această temă este prezentată într-o țesătură fină, o rețea în ochiurile căreia reapare mai întîi sub formă de fragmente apoi, din ce în ce mai precis, tema II-a, aproape în întregime. Lucrurile se clarifică cînd după o pauză generală, care oprește pentru o clipă avîntul ajuns la apogeu, corzile încep un fugato avînd drept subiect începutul acestei teme. O progresie melodică grăbește mersul evenimentelor dinamizînd discursul muzical care ajunge la Presto. Originală, dovedind mult meșteșug, dezvoltarea este poate cea mai concludentă parte a lucrării dînd amploare și totodată trepidație ideilor vehiculate în expoziție.

La o extremă tensiune își face loc, anunțînd începutul reprizei, tema II-a. Deși folosirea ei continuă în cursul dezvoltării ar fi putut s-o epuizeze, reapariția ei în *ff* impresionează, evocînd întreaga luptă care a precedat-o și dîndu-i un relief particular, eroic și solemn.

Mult așteptată, reapariția temei principale constituie unul din cele mai emoționante momente ale lucrării. Expusă întîi la trompetă și suflători de lemn, tema apare condensată, de astă dată o singură expunere a ei epuizînd toate variantele.

Pe nesimțite ajungem la momentul final al lucrării, la codă. În timp ce coardele și lemnele schițează ritmul punctat caracteristic primei teme, tromboanele și tuba intonează primele patru sunete atît de caracteristice, ale idei melodice secundare. Această suprapunere a temelor constituie un adevărat apogeu, ilustrînd pe deplin victoria finală în lupta desfășurată pînă acum. Încrezător în forțele sale, omul nou, biruitor al fascismului întunecat, privește cu legitimă încredere viitorul.



Concertul orchestrei Radio, dirijat de Iosif Conta la T.O.B.

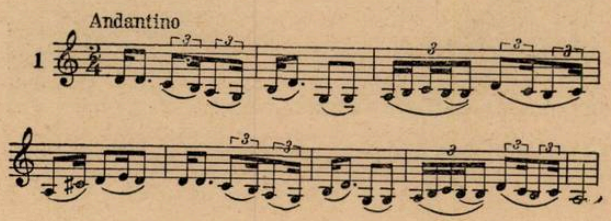
Situată pe linia celor mai valoroase creații ale compozitorului, „Uvertura Eroică" reprezintă un important pas înainte pe calea unei limpeziri a raportului dintre intenții și realizare. Folosind un limbaj interesant și sugestiv fără să cadă însă vreun moment în afara inteligibilului, Ludovic Feldman impune în această lucrare în special prin extrema economie a mijloacelor, prin capacitatea de dezvoltare continuă a unui motiv fie el cît de neînsemnat. În ultima analiză, Uvertura are la bază doar două idei ; dacă prima se poate rezuma la o ritmică punctată, în a doua (valorile fiind egale) predomină un anumit aspect intervalic. Folosind cu măiestrie diferitele resurse de variație ale acestor principii tematice, compozitorul a edificat o lucrare convingătoare, răspunzînd pe deplin momentului căruia îi e dedicată.

Există desigur și unele lipsuri care țin mai ales de calitatea inspirației melodice, nu totdeauna la înălțime, de o insuficientă variație din acest punct de vedere (compensată mai ales de variația instrumentală). S-ar putea de asemenea obiecta caracterului eroic al piesei faptul că el se confundă uneori cu un tragism amintind aspecte ale creației simfonice a lui Șostakovici și Honegger. Aceste deficiențe nu întunecă însă cu nimic valoarea unei lucrări care se înscrie cu cinste printre cele mai de seamă creații romînești dedicate luptei pentru eliberare.

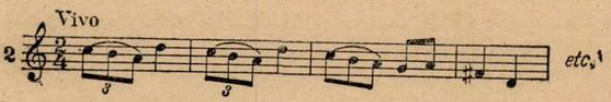
Paul Constantinescu: Rapsodia coregrafică „Înfrățire"*)

Lucrarea este concepută în formă de rapsodie, avînd la bază mai multe dansuri, unele populare romînești, altele aparținînd minorităților naționale. Autorul a căutat ca prin mijloace muzicale să redea sentimentul prieteniei care există între poporul romîn și minoritățile naționale din cuprinsul țării noastre, legați de un ideal comun: construirea socialismului și menținerea păcii.

Rapsodia începe într-o mișcare mai domoală, specifică dansului transilvănean „Purtata":

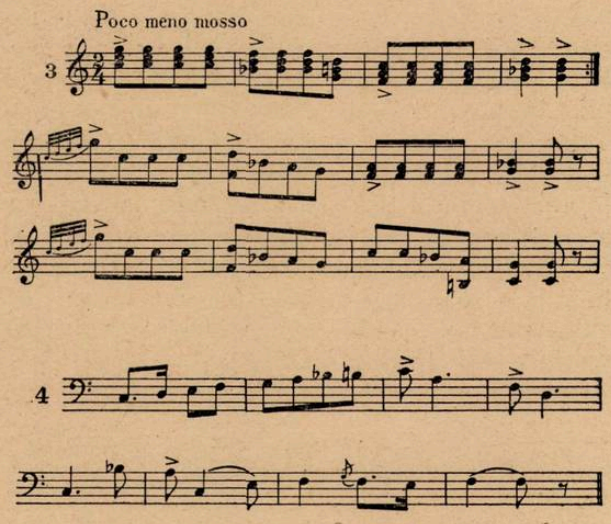


Foarte interesant și expresiv ne apare sistemul ritmic, cu diviziuni neregulate, și cu unele formule ritmice recurente. Dansul este intonat de clarinet și apoi reluat de oboi, alcătuind un fel de preludiu monotematic. Total opus atît din punct de vedere melodic cît și din punct de vedere ritmic este al doilea dans, „Brustureanca", joc moldovenesc apropiat de spiritul dansului rusesc, cu un aspect mai simetric în desfășurarea sa.

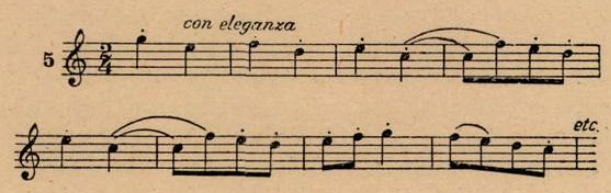


O a treia idee continuă atmosfera veselă, dezvăluind un caracter umoristic, cu unele nuanțe mai îngroșate: este hazlia melodie din regiunea Bacău, „Ca la ușa cortului", prelucrată cu abilitate de către compozitor prin mijlocirea unei colorate palete orchestrale.

În partea mediană, un dans maghiar imprimă piesei un caracter robust printr-o ritmică pregnantă, incisivă, în sonoritatea luminoasă a celor trei trompete. O altă temă, tot din folclorul maghiar, este intonată apoi de violonceli, contrabași și fagoți cu un caracter mai melodic, conținînd tipicul element ritmic, punctat, întîlnit adesea și în folclorul ardelenesc:



În final, o temă mai grațioasă, apropiată de caracterul unui scherzo, se impune prin atmosfera de euforie pe care o degajă.



Melodia este redată în stil polifonic (fugato) de către instrumentele de coarde, apoi este preluată și de suflătorii de lemn ca în cele din urmă să reapară vechile elemente tematice într-o mișcare mai rapidă încheind luminos această rapsodie.

În creația autorului, lucrarea reprezintă o continuare firească a dansurilor simfonice, a rapsodiilor I și II precum și a altor lucrări dedicate marilor ansambluri populare.

Plină de prospețime, de o largă accesibilitate, scrisă cu multă vervă și culoare orchestrală, cu o plăcută dezinvoltură ritmică, rapsodia coregrafică „Înfrățirea" îmbogățește repertoriul simfonic dansant romînesc, contribuind prin conținutul ei la consolidarea prieteniei între poporul romîn și naționalitățile conlocuitoare.

D. P.

*) Ne-am folosit de exemplele și de analiza din programul de sală al muzicologului I. C. Spiru.

Cîntece de masă

de **PETRE BRÎNCUŞ**

În ultimii ani, alături de celelalte genuri ale muzicii, cîntecul de masă avîntat, mobilizator, a cunoscut o înflorire nouă. Această constatare are o directă legătură cu faptul că evenimentele de seamă din viaţa poporului ce se succed cu repeziciune sub ochii noştri, nu pot trece neobservate de către compozitorii din ţara noastră care-şi închină eforturile creatoare cauzei construirii socialismului.

Suflul de bărbătească expresie, dinamismul, robusteţea, larga cantabilitate, inspiraţia sinceră şi profundă, simplitatea melodică îmbinată cu măestria realizării — caracteristici de seamă ale unei creaţii realiste militante — constituie trăsăturile esenţiale ale celor mai bune lucrări aparţinînd genului muzicii de masă. În ele străbate spiritul zilelor noastre, temele care reflectă patriotismul muncii constructive, lupta poporului nostru pentru făurirea noii orînduiri sociale. Multe din aceste cîntece pătrund adînc în conştiinţa maselor, contribuind la educarea gustului estetic, la insuflarea dragostei pentru patria socialistă, a eroismului în muncă.

Conştientă de însemnătatea pe care o reprezintă aceste lucrări în acţiunea de educare a maselor, Editura Muzicală se străduieşte să pună la îndemîna miilor de artişti amatori şi profesionişti, bogata creaţie de cîntece a compozitorilor noştri. În rîndurile de faţă ne-am propus să ne oprim asupra cîtorva cîntece tipărite în ultimele luni, cu scopul de a desprinde unele aspecte care ni se par importante pentru creaţia corală actuală.

Ideea patriotismului socialist — forţă motrică de dezvoltare a societăţii noastre — stă la baza a numeroase cîntece de masă create în ultima vreme. Fie că este vorba de folosirea directă a unor citate folclorice, fie că se recurge la melodii originale, noi, compozitorii găsesc în realităţile vremii noastre surse de inspiraţie puternice pentru a slăvi în imnuri, marşuri sau cîntece lirice, dragostea poporului pentru patria socialistă.

Dobrogea de aur — lucrare corală de amploare a maestrului Ioan D. Chirescu, pe versurile poetului Radu Boureanu, este străbătută de un cald lirism. Ea constituie un model de dezvoltare creatoare a resurselor muzicii populare. Versurile, bogate în imagini, reflectă simplu şi direct viaţa nouă a Dobrogei de azi : *Între Dunăre şi mare / Vechi pămînt bătut de vînturi / Tu Dobroge-nalţi spre soare / Holde noi şi zvon de cînturi /. Peste noile ogoare/, Ce vor creşte scump tezaur / Noi vom înălţa sub soare / Snopul Dobrogei de aur...*

Caracteristica principală a muzicii o constituie larga respiraţie, spontaneitatea melodică ca şi sinceritatea exprimării muzicale — elemente care au determinat popularitatea de care se bucură astăzi cîntecul în rîndurile ascultătorilor. Din întreaga desfăşurare melodică a cîntecului străbate filonul muzicii populare pe care compozitorul a asimilat-o de-a lungul vieţii. Simplitatea ţesăturii vocilor, care ţine seama de posibilităţile firești, reale de execuţie ale ansamblurilor corale, alterarea superioară a treptei a II-a folosită cu un deosebit simţ al fineţii, contrastul dinamic dintre cuplet şi refren — sînt atributele acestei lucrări realizată la un nivel artistic remarcabil.

Printre cele mai izbutite cîntece de masă închinate patriei noastre se numără şi lucrările : *Aceasta e patria mea* de Dumitru Bughici, pe versurile poetului Vladimir Colin şi *Ţară scumpă, să trăieşti !* de Anatol Vieru pe versuri de Nina Cassian. Deşi diferite ca factură, ambele lucrări sînt expresive, mobilizatoare, semn al aderării conştiente a compozitorilor la marile evenimente pe care le trăim. Merită să ne oprim puţin şi asupra modului de realizare a celor două cîntece întrucît ni se pare că este momentul să atragem atenţia asupra unor lipsuri de ordin artistic. Fără îndoială, lucrarea *Aceasta e patria mea* de D. Bughici prezintă reale calităţi din acest punct de vedere. Caracterul energic al melodiei, creşterea intensivă a mijloacelor de expresie prin apariţia firească, logică a trioletului care-i dă cîntecului vigoare şi dinamism, tonul luminos, optimist ce se degajă din desfăşurarea lucrării — sînt calităţi ce se cer subliniate. Aceasta explică şi faptul că într-un timp relativ scurt cîntecul a fost preluat în repertoriul permanent al formaţiilor artistice profesioniste şi de amatori. Credem însă că lucrarea ar fi cîştigat dacă compozitorul ar fi evitat desele întreruperi ale liniei melodice prin folosirea excesivă a pauzelor, chiar şi în cadrul aceluiaşi cuvînt, ceea ce dăunează asupra cursivităţii discursului muzical. Nu ne-am fi oprit asupra acestui fapt de amănunt dacă compozitorul nu ar fi extins procedeul şi la alte creaţii tot atît de valoroase (*Cîntec tineresc de pace*, spre exemplu), procedeu ce duce inevitabil la sărăcirea mijloacelor de expresie muzicală.

Cîntecul *Ţară scumpă, să trăieşti !* de Anatol Vieru, ce se impune prin caracterul energic al melodiei şi prin simplitatea aranjamentului coral prezintă, totuşi, greutăţi serioase de execuţie, deoarece accentele metrice nu corespund celor melodice (vezi strofa I, măsurile 9 şi 10, şi strofele II şi III, măsura 11). Este de subliniat şi faptul că autorul foloseşte de-a lungul cîntecului acelaşi ritm punctat, lucrarea devenind în acest fel monotonă.

Realizările însemnate ale poporului nostru muncitor, condus de către partid pe drumul vieţii noi, constituie motivul inspirator al multor cîntece de masă izbutite. *„Să fii partidului ostean !"* de Matei Socor — versuri de Mihai Beniuc, *„Aşa te ştiu partidul meu"* de Alfred Mendelsohn — versuri de Ion Socol, *„Ţara holdelor bogate"* de Hilda Jerea — versuri de Cicerone Theodorescu şi altele reflectă în imagini pregnante eforturile constructive ale întregului popor muncitor, eliberat de asuprire şi exploatare. Melodica avîntată, folosirea creatoare a intonaţiilor specifice cîntecului de masă în primele două lucrări şi a unei ritmici şi melodici apropiată de graiul muzical popular în ultima, le imprimă acestora o expresie bogată uneori solemnă, alteori lirică, gingaşe.

Forţa şi însemnătatea pe care o are în viaţa popoarelor ideea luptei pentru pace fac să ţîşnească din inima compozitorilor cîntece străbătute de un înalt umanism : *„Stă de veghe tot pămîntul"* de Vasile Popovici — pe versuri de Cicerone Theodorescu, lucrare impunătoare prin dinamismul şi vigoarea melodică, în care procedeul străvechi antifonic este preluat şi folosit pe un plan artistic superior, se înscrie printre cele mai valoroase cîntece create de compozitorii noştri în ultimii ani, închinate luptei pentru pace. Remarcabilă ni se pare şi piesa *„Răsună al păcii cînt"* de George Dereţeanu, pe versurile lui Ion Socol. Mijloacele armonice variate şi prezenţa pe alocuri a unor elemente de polifonie vocală, ritmul hotărît, plasticitatea liniei melodice — aceasta, ce-i drept, prezintă şi unele dificultăţi de intonaţie —, planul tonal bogat sînt merite incontestabile ale autorului, care, recent, ne-a dat prilejul să apreciem o dată în plus posibilităţile sale creatoare audiind lucrarea de mari proporţii intitulată *Minerii*.

Desigur din bogata activitate a compozitorilor noştri în domeniul cîntecului de masă se desprind şi unele concluzii critice care pot face obiectul unor comentarii şi studii aparte. Nu ni se pare lipsită de interes chiar şi simpla lor consemnare, întrucît este vorba de lucrări destinate miilor de formaţii corale din ţara noastră,

ale căror exigențe cresc pe zi ce trece. Din păcate, trebuie spus că o parte dintre lucrările mai puțin izbutite au văzut și lumina tiparului ceea ce, indiscutabil, nu ne împiedică să luăm, chiar și în aceste condiții, atitudine critică. Spre exemplu cîntecul *Drapelul* de Sergiu Sarchizov — compozitor tînăr și talentat care și-a cîștigat merite deosebite în creația noastră muzicală — după părerea noastră, nu conține atributele unui valoros cîntec de masă întrucît compozitorul face abuz de elemente modulatorii, de cele mai multe ori nefiind de natură vocală ci mai mult instrumentală. Departe de noi gîndul de a pleda pentru o muzică simplistă sau care să nu solicite toată atenția executanților. De aici însă și pînă la încărcarea melodiei în așa fel încît cu greu să poată fi executată chiar de către ansamblurile profesioniste este o mare deosebire. În unele cîntece există aspectele unei realizări prea în treacăt, ca de pildă cîntecul, *„La luptă și unire"* de Ioan Chirescu — versuri de Vlaicu Bîrna. Lipsa unei melodici proaspete, avîntate, subliniată prin folosirea unor progresii puțin inspirate, sînt principalele neajunsuri ale cîntecului amintit.

Banalul, procedeul simplist de stilizare a cîntecului popular, lipsa de preocupare pentru noutatea limbajului muzical — ne referim în special la cel de ordin armonic — sînt evidente și în lucrarea compozitorului H. Schwartzman intitulată *Calea cea adevărată.*

Șablonul, lipsa de personalitate și fantezie — trăsături atît de opuse înaltei măestrii profesioniste, care presupune o continuă creștere ideologică și de specialitate a artistului, permanenta năzuință spre descoperiri creatoare — iată o altă categorie de neajunsuri care se manifestă uneori în creația noastră de cîntece. Simpla abordare a unei teme actuale nu este edificatoare atunci cînd compozitorul dă la iveală o lucrare lipsită de putere de a convinge, emoționa și mobiliza masele în efortul lor ascendent pe drumul socialismului. Formule melodice banale și artificiale, parafraze palide ale unor originale izbutite întîlnim, de pildă în cîntecul *Închinare* de C. Țăranu — tînăr compozitor a cărei prezență în acest gen o considerăm lăudabilă —, *Vine toamna* de Elly Roman, *Sting, drept* de Lulu Orescu, *Patrie-nsorită* de V. Timiș și altele.

Nu stăruim mai mult asupra unor exemple asemănătoare din creația noastră corală tipărită în vremea din urmă. Am dorit doar să consemnăm unele elemente care pot constitui punctul de pornire pentru o temeinică analiză ce se impune fie în paginile revistei *„Muzica"*, fie în cadrul secției de muzică corală și de masă a Uniunii Compozitorilor. Desigur, însemnările de față nu pot și nu trebuie să umbrească realizările cu totul excepționale ale compozitorilor noștri dobîndite în ultimii ani.

Este timpul însă, să se lupte cu toată hotărîrea împotriva fenomenului de autoliniștire și inerție, să se facă o critică justă și aprofundată a lipsurilor din practica creației cîntecului de masă, să se ia atitudine sinceră și directă împotriva acelor compozitori care, în ciuda unor lacune evidente, consideră propria lor creație „genială", „infailibilă". Discuții de această natură se pot auzi deseori și nu rareori redactorii Editurii Muzicale sînt nevoiți să piardă timp prețios asistînd la astfel de „declarații" de autoliniștire. Datoria noastră este să descoperim neajunsurile, să le semnalăm pentru că numai în acest fel compozitorii vor putea obține succese și mai de seamă în activitatea lor.

NOTE

Wanda Landowska, clavecinista poloneză de renume mondial a încetat din viață în vîrstă 80 de ani. Cariera sa prodigioasă, de peste 5 decenii a situat-o în rîndul celor mai mari interpreți ai epocii noastre. Ea a reușit să reintroducă vechiul instrument în sălile de concert și a creat o adevărată școală de claveciniști ; a reînviat opere muzicale pe nedrept uitate și a sugerat compozitorilor contemporani ideea folosirii clavecinului în unele din creațiile lor. Interpretările sale din muzica preclasicilor francezi, a lui Domenico Scarlatti și a marelui Bach rămîn nepieritoare grație înregistrărilor pe discuri.

*

La concursul internațional de interpretare violonistică „Regina Elisabeta a Belgiei" principalele premii au fost acordate violoniștilor : Jaime Laredo (Bolivia), Albert Markov (U.R.S.S.); Joseph Silverstein (S.U.A.); Vladimir Malinin și Boris Kuniev (U.R.S.S.)

*

Se anunță moartea cunoscutului compozitor ceh Bohuslav Martinu în vîrstă de 69 ani. Vasta sa creație cuprinzînd toate genurile (operă, oratoriu, balet, simfonie, muzică de cameră, coruri etc.) se situează pe linia tradiției muzicale cehoslovace inaugurată de Smetana și Dvorak.

*

Volumul „Solfegii" de Victor Iusceanu, apărut în Editura Muzicală, este citat în lucrarea „Bazele metodice și structura manualului de solfegii" de A. Ostrovski (Muzghiz 1958) și în lucrarea „Pedagogia scrisului și cititului muzical" de Sz. Erzsébet (Budapesta).

Muzica filmelor romînești apărute cu ocazia celei de a 15-a aniversări a Eliberării

de AUREL STROE

Marele progres înregistrat de arta noastră cinematografică în ultimii ani s-a reflectat și în muzica de film. Compozitorii noștri au corespuns, în cele mai multe cazuri, sarcinii de a scrie o muzică adecvată cerințelor genului cu lucrări în care accesibilitatea mijloacelor de expresie mergea mînă în mînă cu autenticitatea rezultată dintr-o înțelegere justă a intențiilor regizorului. Fiind conștienți că muzica de filme este valabilă numai în limita în care se înglobează imaginei de pe peliculă, conferindu-i acesteia o dimensiune în plus, compozitorii, pe măsura însușirii unei experiențe cît mai mari în acest domeniu, au ajuns la rezultate noi, prin dezvoltarea unei gîndiri muzicale realiste cerută de vecinătatea imediată a concretului vizual. Și după cum știm că „funcția creează organul" am putut observa în ultimii ani la muzicile noastre de film o îmbogățire substanțială a paletei compozitorilor care a avut ca efect creșterea adeziunii elementului sonor la cel vizual, deci cimentarea unității imaginii complexe de care dispune arta cinematografică. Ceea ce trebuie subliniat este că în inovația sonoră a partiturilor acestor filme nu se simte nici un moment primejdia alunecării în direcția formalismului, pentru că spre deosebire de sterila „inovație de dragul inovației" aci este o inovație în funcție de plasticitatea imaginii.

Dar experiențele astfel făcute de compozitori nu-și mărginesc efectul la ilustrația muzicală a filmului respectiv. Avînd în vedere grija lor pe terenul solid al imaginii complexe de care am amintit mai sus, ele pot trece și în domeniul muzicii destinate sălilor de concert, bineînțeles presupunînd grija compozitorilor de a nu le goli de seva viguroasă a realității care le-a inspirat.

Deci iată, că nu numai filmul are de cîștigat. din colaborarea cineaștilor cu compozitorul, ci și muzica. Și acest fapt a contribuit ca, din ce în ce mai mulți compozitori să-și aducă aportul la acest gen nou și putem constata o remarcabilă înflorire a realizărilor din acest sector în ultimul timp.

Trebuie să afirmăm dintru început calitatea superioară a muzicii scrisă pentru filmele care s-au prezentat în decada culturii : „Pe drumurile Romîniei" cu muzica lui A. Vieru, „O poveste ca în basme" scurt metraj cu muzică de D. Capoianu și „Bicaz cota 564" documentar cu muzica de Tiberiu Olah. Ingeniozitate în găsirea soluției celei mai adecvate, inițiativă curajoasă în atacarea problemelor de formă muzicală, de orchestrație și de organizare a zgomotelor în cadrul montajului precum și o proiectare dintr-un punct de vedere cu totul original, prin intermediul sunetului, a unei lumini noi asupra imaginilor care păreau să-și fi găsit de mult „formulele" în muzica de film „tradițională" sînt calități comune celor 3 partituri.

În funcție de genul de film, care variază de la un caz la altul și de personalitatea diferită a celor trei compozitori calitățile generale amintite capătă diferite aspecte la fiecare partitură.

Filmul „Pe drumurile Romîniei" este un documentar de dimensiuni mari care reflectă cei 15 ani de transformări revoluționare din țara noastră. Obiectivul aparatului de filmat ne arată rînd pe rînd realizările în domeniul industriei, agriculturii, construcțiilor de locuințe precum și noua viață culturală a țării noastre. Uriașul efort pe care-l fac oamenii muncii pentru a-și făuri un viitor fericit este ideea de bază a filmului, în tot momentul figura lumioasă a constructorilor vieții noi alcătuind firul conducător (și unificator) al filmului. Pentru a proiecta mai multă lumină pe realizările prezente, filmul colorat se întrerupe din cînd în cînd pentru a face loc prezentării unor fragmente de filme documentare din trecut, în alb și negru. Astfel în contrast cu vertiginoasa operă constructivă de azi ne sînt arătate ruinele rămase de pe urma războiului sau în contrast cu munca dusă azi în condițiile optime de către sondori, cu mijloace moderne, eforțul istovitor al celor care trebuiau să ajungă la straturile de petrol înarmați cu o cazma sau un tîrnăcop.

Muzica lui A. Vieru urmărind îndeaproape desfășurarea imaginilor de pe peliculă, a găsit ideea călăuzitoare — factorul comun al filmului — pe care a exprimat-o printr-un fragment al cîntecului de mase „Țară scumpă, să trăiești" scris pe versuri de Nina Cassian. Pornind de la această temă, Anatol Vieru a dezvoltat-o în forma „temei cu variații", conferindu-i diverse semnificații și valori în legătură cu cerințele imaginii.

Între unele variații apar și interludii libere, uneori chiar citate de folclor sau cîntece de mase care ajută ilustrarea cît mai directă a secvenței respective.

Dacă în cazurile unor interludii care utilizează cîntecele de mase create de autorul muzicii acestui film cum ar fi „Veniți cu toți la lupta pentru pace" integrarea în ansamblul muzicii este fără discuție reușită, nu același lucru se poate spune însă despre unele dansuri cîntate de tarafuri sau în momentul în care se arată producția viticolă a țării noastre, melodia unei cîntărețe de muzică populară, care necesită o prelucrare și o introducere treptată făcută de compozitor pentru a se lega de restul partiturii.

În general sîntem convinşi că dacă muzica s-ar fi turnat cu mai multă consecvenţă în forma de temă cu variaţii, unitatea filmului ar fi fost întărită şi nu ar mai fi dat pe alocuri impresia că totul este prea încărcat, că sînt momente care ar fi putut lipsi, fără ca mesajul filmului să piardă din eficacitate.

Preocupări asemănătoare l-au frămîntat şi pe Tiberiu Olah, compozitorul muzicii pentru filmul documentar de scurt metraj „Bicaz cota 564".

Spre deosebire însă de Vieru, munca lui T. Olah era avantajată de timpul redus pe care trebuia să-l acopere muzica şi de faptul că toată compoziţia trebuia să se desfăşoare în jurul figurii omului care manevrînd de la masa de comandă simte apăsînd pe umerii săi greaua răspundere a dirijării cu mare preciziune a unui vagonet cu beton. După cum declară compozitorul T. Olah, nu muzica ilustrativă l-a preocupat ci exprimarea acelei concentrări interioare a omului care este conştient de importanţa celei mai mici mişcări imprimată aparatului de mîna sa. Fiind axată în mod necesar pe un singur element, muzica lui Olah s-a mulat mai bine în cadrul unei forme dinainte stabilite, ideea dînd naştere la formă şi forma ajutînd exprimarea ideii. Muzica începe printr-o melodie, de o remarcabilă calitate, peste care treptat se supropun alte contramelodii care apoi apar în diferite dublări instrumentale, numărul instrumentelor de care uzează compozitorul rămînînd restrîns. Realizarea unei creşteri bine gradate cu un minim de mijloace instrumentale şi constructive conferă partiturii acea expresie de forţă stăpînită, de concentrare interioară, pe care compozitorul a citit-o pe figura tînărului betonist din film. Este un exemplu cum ingeniozitatea în găsirea unor mijloace de expresie duce inevitabil la o traducere reuşită în lumea sunetelor a unei idei şi a unei stări sufleteşti.

Singura rezervă pe care am avea-o pe marginea partiturii, sînt rarele fragmente care ni se par a nu se ridica la înălţimea temei iniţiale, producînd — muzical vorbind — momente de stagnare. Trompetele de la sfîrşitul primului şir de secvenţe sînt un astfel de moment.

Colaborarea strînsă dintre regizor şi compozitor şi efectele ei fericite asupra unui film îşi găseşte întotdeauna o vie întruchipare în piesele de scurt metraj ale regizorului Popescu-Gopo cu muzica lui D. Capoianu.

Acelaşi spirit inventiv, acelaşi mod de a atinge adevăruri mari prin dezinvoltura jocului, acelaşi zîmbet mirat pe marginea celor descoperite parcă întîmplător de mişcările unei mîini abile şi de fapt o mare luciditate care conduce cu bun gust realizarea filmului sînt calităţi pe care atît regizorul cît şi compozitorul par a le fi descoperit simultan în adîncul fiinţei lor. Existînd această corespondenţă profundă, colaborarea devine atît de strînsă şi de naturală încît — după cum neam dat seama în filmul „O poveste ca în basme" — chiar şi în cazul unei greşeli din partea regizorului aceasta se poate traduce cu fidelitate şi în muzică. Lungimile şi şarjarea, uneori obositoare, a imaginei se reflectă în muzică printr-un umor de calitate îndoielnică care încarcă uneori nejustificat partitura ca de exemplu — momentul duelului între zmeu şi pretendentul ridicol la mîna prinţesei.

În schimb secvenţele cele mai frumoase ale filmului sînt ilustrate de o muzică extrem de reuşită : astfel intonaţiile negroide care subliniază pasiunea stupidă pentru zaruri a bătrînului rege medieval este prin aderenţa ei la imagine una din cele mai reuşite pagini. De asemenea, accentele puţin prokofieviene care acompaniază sosirea invitaţilor la duelul cu zmeul alcătuiesc o secvenţă foarte inspirată. Dar ce să mai spunem de momentele de montaj sonor bazat pe ordonarea abilă a diferitelor zgomote, în special acea mimare sonoră — printr-o spirituală prelucrare de bandă — a vorbirii ? Sau imaginarea sgomotelor produse de zmeu ?

Trecînd peste unele defecte arătate mai sus, putem afirma că în acest film majoritatea momentelor de muzică pot fi date ca exemplu prin plasticitate, prin originalitatea lor şi aproape toată partitura prin inspiraţie.

Distincţii acordate interpreţilor noştri în cadrul concursurilor artistice internaţionale ale Festivalului Tineretului de la Viena

CANTO : **Corneliu Fănăţeanu, premiul I ; Ladislau Konya, premiul III ; Elena Andrei şi Iulia Boicu-Buciuceanu, premiul III.**

CONCURSUL DE INSTRUMENTE DE SUFLAT : **Guţi Edy, premiul III (oboi).**

CONCURSUL DE CORURI : **Corul Ansamblului Uniunii Tineretului Muncitor, premiul I.**

CONCURSUL DE BALET : **Cuplul Alexa Dumitrache-Gheorghe Cotovelea, premiul II ; Magdalena Popa, premiul II ; Eugen Mărcui, premiul III.**

CONCURSUL DE DANSURI POPULARE : **Echipa de dansuri a Ansamblului U.T.M., premiul I ; trei grupuri de dansatori ai Ansamblului, premiul II (fiecare) ; un grup de dansatori ai Ansamblului, premiul III.**

CONCURSUL DE INSTRUMENTE POPULARE : **Orchestra de instrumente populare, premiul I ; Nicolae Florian (acordeon) premiul I ; Mihai Nicolae (ţambal), premiul I ; Marinescu Petre (ţambal), premiul II ; Nicolae Crăciunescu (acordeon), premiul III.**

Sărbătorirea Zilei Eliberării

Miercuri 19 august a.c. a avut loc la sediul Uniunii Compozitorilor din R.P.R. o ședință festivă consacrată celei de a XV-a aniversări a eliberării patriei noastre de sub jugul fascist. Au luat parte compozitori de seamă, muzicieni și salariați ai Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Cuvîntul de deschidere a fost rostit de către compozitorul Ion Dumitrescu, Prim secretar al Uniunii Compozitorilor.

A luat apoi cuvîntul compozitorul Dumitru Bughici, secretarul organizației de bază din Uniunea Compozitorilor, care a vorbit despre importanța istorică a eliberării patriei noastre și despre dezvoltarea muzicii românești în ultimii 15 ani.

Participanții au trimis o telegramă tov. Gheorghe Gheorghiu-Dej, Prim secretar al C.C. al P.M.R. și Chivu Stoica, Președintele Consiliului de Miniștri, prin care își exprimă mulțumirea către Partid și Guvern pentru sprijinul necontenit de care se bucură compozitorii astăzi.

Ședința a fost urmată de un frumos program artistic prezentat de corul Ministerului Industriei Grele, condus de Ilie Buzatu și corul Direcției Regionale CFR Gara de Nord, dirijat de Petre Christofor.

Prezența unor coruri muncitorești la Uniunea Compozitorilor, devenită tradițională, este grăitoare pentru strînsa colaborare între compozitori și muncitorii din fabrici și uzine.

Aceste două coruri bine cunoscute în viața muzicală de amatori a Capitalei, se prezintă la un nivel ridicat. Corul Ministerului Industriei Grele s-a remarcat printr-o interpretare curată, prin omogenitate între compartimente și printr-o cultură vocală apreciabilă, iar ceferiștii au impresionat prin elanul cu care au interpretat cîntecele și prin sonorități de calitate, realizate mai ales în cîntecul „Zburați mai sus" de Dunaevski.

Programul a cuprins și trei cîntece scrise în cinstea lui 23 August: „Marșul pentru 23 August" de H. Schwartzman, interpretat de corul Ministerului Industriei Grele și „Cîntec pentru 23 August" de Laurențiu Profeta și „Republică, iubită țară" de Ion D. Chirescu prezentate de ceferiști.

Îndeosebi ultimele două cîntece pot fi socotite ca foarte reușite. Interpretarea lor cu siguranță și elan a avut darul de a aprecia munca colectivului ceferist, chiar dacă nu sîntem de acord cu tempo-ul și caracterul imprimat cîntecului „Republică, iubită țară" care după părerea noastră este mai degrabă un imn decît un marș.

De o apreciere deosebită s-a bucurat interpretarea cîntecelor „Sună buciumele" de Filaret Barbu și „Tinerețea" de Dunaevski interpretate de corul M.I.G., precum și cîntecul „Zburați mai sus" de Dunaevski, prezentat de corul Direcției Regionale CFR Gara de Nord.

Ca încheiere a programului artistic, corurile reunite au interpretat cîntecul „Măreț pămînt al Patriei iubite" de Ion D. Chirescu care s-a bucurat de o deosebită apreciere din partea auditoriului.

Salutăm din toată inima prezența acestor formații corale la Uniunea Compozitorilor și dorim să auzim și în viitor cît mai multe ansambluri de amatori.

Compozitorii au participat cu însuflețire la sărbătorirea măreței zile a Eliberării.

A. P.

Corul Ministerului Industriei Grele

Corul C.F.R.

DISCUȚII

Problema tonalității în lumina dezvoltării istorice a conceptului armonic

I

de ZENO VANCEA

Adepții dodecafonismului — compozitori și teoreticieni — susțin că apariția sistemului dodecafonic în muzică ar fi consecința firească a procesului de dezagregare pe care tonalitatea nu l-a putut evita, din cauză că permanenta lărgire din partea compozitorilor a cadrului tonal, folosirea din ce în ce mai frecventă în muzica secolelor XIX și XX a unor înlănțuiri de acorduri aparținînd unor tonalități îndepărtate, a avut drept consecință *voalarea* raporturilor funcționale, întărirea unor tendințe centrifugale a desfășurării armonice și astfel, în urma unei continue slăbiri a forțelor care îi asigurau coeziunea, pînă la urmă completa anulare a tonalității. Dat fiind că acest raționament, bizuindu-se pe un proces istoric într-o oarecare măsură existent, poate crea anumite confuzii, care s-ar părea că justifică acest raționament, ne-am propus ca în cele ce urmează să trecem în revistă dezvoltarea armonică a muzicii cuprinse între sfîrșitul polifoniei vocale și începuturile dodecafoniei, pentru a putea supune unei analize această teorie și a examina valabilitatea argumentelor invocate.

Înainte însă de a analiza întregul proces istoric pomenit mai sus, considerăm necesar a lămuri întîi ce este tonalitatea și care este rolul ei în muzică.

Într-un sens mai larg, tonalitate înseamnă — chiar pe o treaptă inferioară de dezvoltare muzicală care nu cunoaște încă armonia — o anumită relație între sunetele care constituie o melodie și un anumit raport al acestui șir de sunete față de un sunet cu rol preponderent (ton central, ton principal, ton final etc.).

Muzicologul ceh Josef Kresanek în studiul său „Tonalitatea în muzica primitivă și în muzica populară" [1]) spune următoarele: „În melodica vocală, sîmburele tonal s-a dezvoltat — acest lucru poate fi constatat pe baza multor exemple — în așa fel, încît în jurul unui ton central alte sunete au căpătat funcțiunea de sunete secundare. Aceasta corespunde din punct de vedere psihologic definiției lui Stumpf de «poposire pe un ton stabil». Această «poposire» este de aceea de natură psihologică, fiindcă acest ton «stabil» de fapt nu sună în realitate tot timpul, ci el reprezintă, chiar cînd nu sună, totuși un centru imaginar spre care tind sunetele secundare. Căci, în mod firesc cînd sînt executate sunetele secundare (într-o linie melodică monofonă — N. A.), nu poate suna în același timp în mod real și tonul central; dar el trebuie să existe în imaginația executantului, fiindcă numai astfel poate rezulta măcar cea mai elementară relație tonală. O astfel de relație tonală reprezintă legătura între două sunete alăturate în melodiile bicordice, legătura a trei trepte alăturate în tricordie etc. Deja această celulă tonală poate deveni purtătoarea unor tensiuni și destinderi și avea astfel un efect emoțional".

În lumina acestei constatări se poate înțelege ușor de ce există o scară întreagă de posibilități de stabilire a unor relații tonale pînă la forma cea mai complexă a relațiilor tonale cunoscute pînă azi de noi ale sistemului tonal european modern bazat pe modul major și minor.

Cunoaștem într-adevăr o seamă de asemenea sisteme de relații tonale (numite *pre*tonale în raport cu forma dezvoltată a sistemului tonal european) care stau la baza muzicii populare a multor națiuni din cele mai diverse părți ale lumii. Astfel, diferitele sisteme pentatonice, sistemul muzicii populare persane, industane etc., care nu operează cu acorduri și au ajuns cel mult la o heterofonie neorganizată (cu caracter improvizatoric), există în virtutea unor relații tonale de ordin prin excelență melodic. [2])

Între sistemele pretonale și sistemul tonal european există și sisteme intermediare care cunosc nu numai relații melodice orizontale ci și acordice-verticale, numai că felul de construcție a acestor acorduri și al înlănțuirii lor, se deosebește de acel al sistemului tonal european cu acordurile sale construite din terțe suprapuse și legate între ele pe baza logicii funcționale. Compozitorul gruzin Arakișvili, referindu-se la aceste deosebiri, spune: „În arta populară gruzină a existat de mult un sistem muzical propriu care s-a păstrat pînă în timpurile noastre. Structura sa diferă de sistemul european contemporan în ceea ce privește noțiunile consonanței și disonan-

[1]) Comunicare făcută la Congresul Internațional de Muzicologie de la Brno, 1958.

[2]) Dar știut este că o succesiune melodică, oricît de primitivă, conține o anumită relație armonică latentă.

ței".[3]) O părere asemănătoare exprimă și U. Hadjibekov referitor la muzica azerbaidjană.[4])

Astfel de sisteme tonale mai libere reprezintă și acelea care stau la baza muzicii populare a națiunilor din Europa de sud-est și Balcani, de structură modală heptatonică.

Nașterea sistemului tonal funcțional european este rezultatul unei dezvoltări a simțului armonic vertical și orizontal.

Între nenumăratele definiții ale acestui sistem vom cita pe acele ale lui Vincent d'Indy și Arnold Schönberg ca cele mai cuprinzătoare. D'Indy spune: În virtutea unei legi generale de mișcare sau de succesiune, care servește drept bază muzicii, acordul, ca de altfel o notă a unei melodii, este lipsit de orice efect estetic, cînd este auzit în mod izolat, adică în stare de imobilitate. El nu primește valoarea sa muzicală decît prin aportul comparației, cînd este pus în raport cu altul care-l precede, adică atunci cînd este în mișcare. Cînd vrem să ne dăm seama de această mișcare căutăm un *punct fix*. Tonica este deci mijlocul de a determina valoarea relativă a fenomenelor armonice ce se succed într-un fragment muzical oarecare. Iată ce spune Schönberg în manualul său de armonie[5]: „Tonalitatea este un mijloc care rezultă din natura materialului sonor de a obține o anumită unitate și închegare a formei. În acest scop este necesar de a întrebuința în cursul unei compoziții numai acele acorduri și numai acele succesiuni de acorduri și ambele numai într-o asemenea orînduire care permite stabilirea, fără nici o dificultate, a unor relații ale lor cu tonul fundamental, cu tonica gamei respective" — și mai departe (pag. 183): „Este important de a înțelege că în tonalitate există regiuni care atîta timp cît stau sub o anumită constrîngere, se comportă neutral, dar sînt oricînd gata a ceda tentațiilor unei tonalități vecine în momentul în care dominația tonului fundamental slăbește. Chiar dacă nu am considera fiecare acord care urmează după acel de pe treapta întîi, ca un început de părăsire a tonalității (deși fără tendința anulării raporturilor funcționale cu ea), trebuie să constatăm totuși că puternica voință de stăpînire a regiunii dominantelor superioare și inferioare, precum și înclinația acordurilor neutre de a se acomoda lor ca și eventual unei alte tonalități învecinate conține pericolul unei slăbiri a legăturilor tonale. Fiecare acord care urmează deci după treapta întîi are în aceeași măsură tendința de a se îndepărta ca și aceea de a se întoarce. Și pentru ca opera de artă să capete viață trebuie creat acest conflict generator de expansiune dinamică... și astfel digresiunile de la tonul fundamental se explică ca o necesitate care reflectă pe un alt plan conflictul existent între tonul fundamental și armonicele sale. Chiar aparenta părăsire a tonalității se dovedește a fi un mijloc de a realiza cît mai strălucit victoria finală a tonului fundamental final".

Vom analiza mai tîrziu motivele pentru care Schönberg — părăsind principiul construcției tonale a devenit adeptul atonalismului, strîns legat de structura intens cromatică a melodiei; aci vom menționa doar argumentul invocat de el cum că tonalitatea nu este singura soluție posibilă a unei construcții muzicale logice.

După cum am văzut în cele expuse anterior, există o mulțime de forme în care principiul tonal se manifestă pe diferite trepte ale dezvoltării muzicii, dar nu a existat pînă în prezent nici un sistem muzical, nici o practică muzicală vie, care să nu fi avut la baza ei, într-o formă sau alta, forța de coeziune tonală a elementelor componente ale muzicii. Existența deci a unui anumit cadru tonal, a unor raporturi dinamice între sunetele melodiei și implicit și ale armoniei, corespunde sensibilității firești a omului.

Prima greșeală a teoriei dodecafoniștilor este nesocotirea acestor relații tonale în sistemele existente, înainte de apariția sistemului tonal modern.

A doua greșeală constă în faptul că se aduce ca argument existența unor capodopere ale polifoniei vocale la care simțul tonal în sensul nostru modern nu este încă clar cristalizat.

Într-un studiu anterior[6]), tratînd despre problemele polifoniei, am arătat că deși în muzica populară din unele regiuni ale Europei existînd elemente de gîndire armonică încă cu multe veacuri în urmă, totuși muzica cultă nu a ajuns la conceptul armonic modern decît după o muncă încordată a multor generații și numai printr-un înconjur, trecînd întîi printr-o destul de lungă perioadă de polifonie liniară în care armonia a fost rezultatul întîlnirii accidentale a vocilor suprapuse. Conceptul armonic modern este bazat pe un anumit fel de întrebuințare a acordurilor, pe ceea ce numim relație funcțională. În trecut aceste relații funcționale nu au fost clar simțite, cu toate că întrebuințarea unor succesiuni omofone de acorduri devenise deja frecventă.[7]) În cele ce urmează vom urmări procesul de cristalizare a simțului armonic modern care operează cu funcțiuni și utilizează pentru exprimarea conținutului emoțional raporturile dinamice ale funcțiunilor.

---

3) Vezi revista „Muzica" nr. 8/1957.

4) „Există părerea că dacă muzicii azerbaidjene, care este prin natura sa omofonă, i se va aplica armonie, toate particularitățile ei modale vor fi reduse la zero. Este absolut exact. Aplicarea stîngace a armoniei la o melodie azerbaidjană îi poate schimba caracterul, poate să-i neutralizeze pregnanța particularităților ei modale și chiar s-o banalizeze. Dar aceasta nu constituie o dovadă că muzica azerbaidjană trebuie să rămînă pentru totdeauna omofonă. Sistemul bine închegat al modurilor azerbaidjene și legile stricte de construire a unei melodii bine gîndite nu numai că nu împiedică introducerea polifoniei, ci dimpotrivă, reprezintă în sine un fundament solid pentru construirea unor forme polifonice mari bazate nu pe game moarte (înmormîntate de Mattesohn), ci pe moduri vii și viabile din muzica populară azerbaidjană".

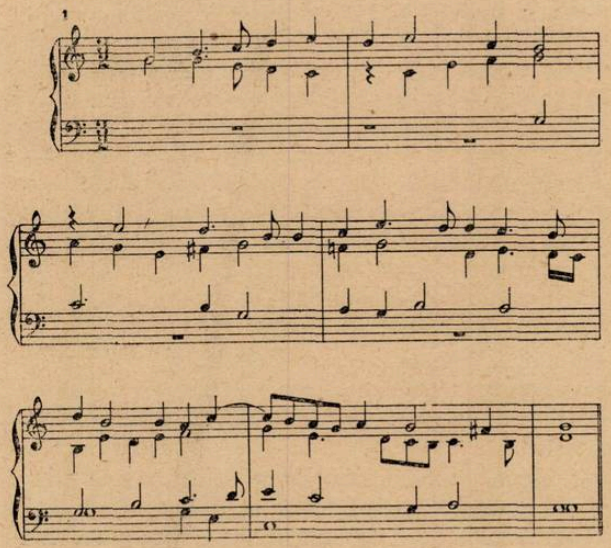
5) A. Schönberg: *Manual de armonie*, pag. 28 în ediția originală „Universal-Edition".

6) Vezi studiul „Despre polifonie" în revista „Muzica" nr. 5/1958.

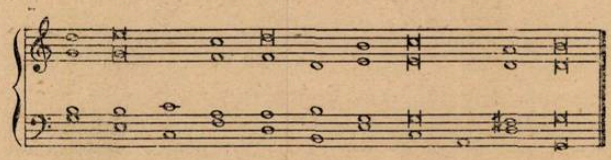
7) *Hans Pfitzner:* „...trebuie să subliniem (în acest loc) că în muzica din occidentul Europei aplicarea armoniei și înțelegerea ei teoretică este rezultatul muncii multor veacuri. Folosirea ei conștientă și liberă, utilizarea tuturor cuceririlor ei pentru muzica cultă datează doar de vreo trei veacuri". (Din „Noua estetică a impotenței muzicale", pag. 39).

Dacă vom analiza perioada cuprinsă între epoca ultimilor polifoniști vocali și muzica zilelor noastre, vom putea constata două faze ale acestui proces istoric : prima, o lentă cristalizare a relațiilor funcționale pînă la punctul culminant Rameau-Bach și clasicismul vienez, și cea de-a doua, lărgirea permanentă a ei de la ultima perioadă de creație a lui Beethoven pînă la lichidarea tonalității în muzica școlii dodecafonice de azi.

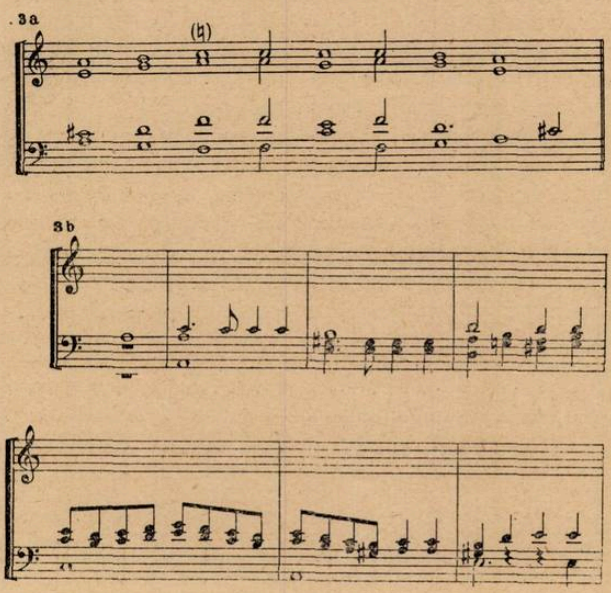
Începutul procesului de cristalizare a conceptului armonic modern îl marchează succesiunile armonice ale polifoniștilor nepătrunse încă de dinamismul logicii funcționale (doar pe alocuri și vag).

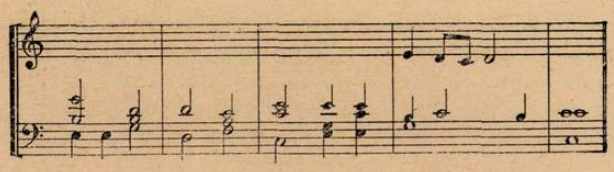


Okeghem

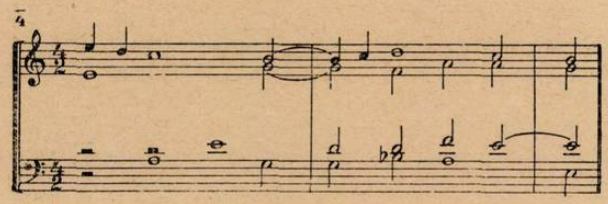


Josquin de Près





Palestrina

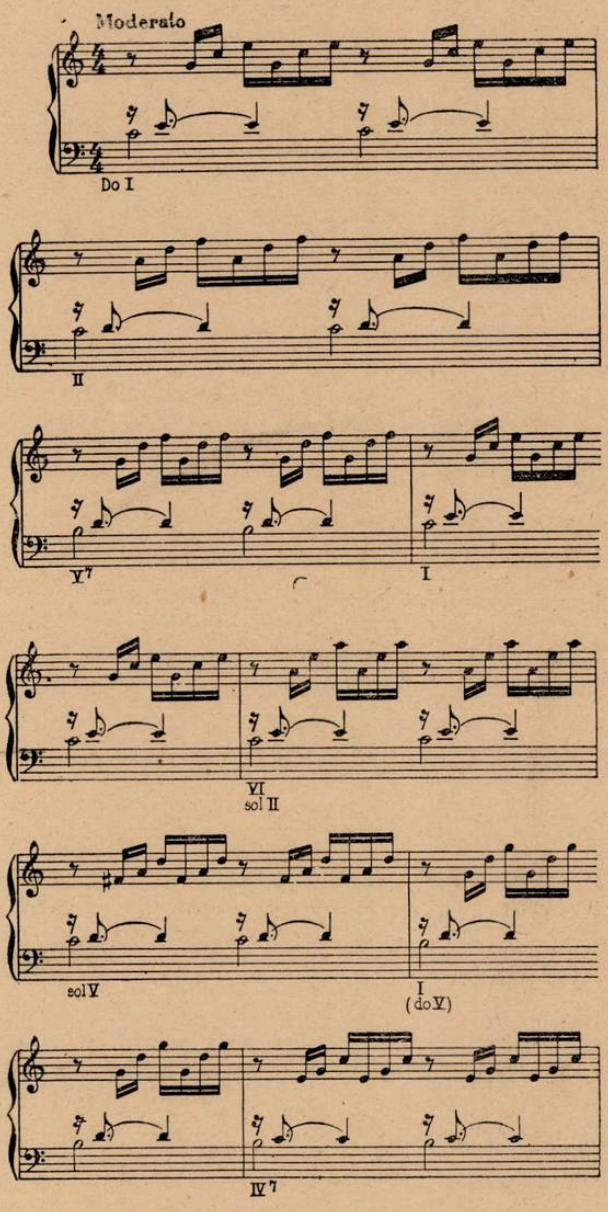


Orlando Lasso

În perioada următoare, care se încheie cu Bach și contemporanii săi, dezvoltarea muzicii merge pe linia predominării relațiilor armonice verticale și rezultatul acestui proces este intuirea importanței precumpănitoare a tonului fundamental din acord. În polifonia liniară, fiecare sunet are, din punct de vedere armonic, o egală importanță ; din momentul însă în care muzicienii concep acordul ca o organizare verticală a unor sunete suprapuse (la interval de terță, acest fel de suprapunere al cărui model îl reprezintă armonicele cele mai apropiate ale unui sunet — octava, cvinta și terța), această suprapunere presupune un fundament la care sînt raportate sunetele suprapuse și astfel acordul nu este numai suma matematică a sunetelor suprapuse, ci o organizare sonoră cu un anumit efect emoțional. În același timp a fost sezisat și dinamismul care rezultă din relația a două acorduri ale căror tonuri fundamentale sînt la o distanță de cvintă. În urma înlănțuirii unor acorduri la intervalul de o cvintă s-a obținut cadența perfectă, realizîndu-se astfel forma cea mai lapidară a tonalității și funcțiile ei fundamentale (de fapt ele se condiționează reciproc). Acest proces are loc în secolul XVII și în parte și în secolul XVIII și rezultatele sale se manifestă în modul cel mai evident în rolul precumpănitor al basului ca purtător al întregii succesiuni armonice ; în cele ce urmează vom vedea că în muzica secolului XIX basul pierde acest rol important și impulsul dinamic al succesiunilor emană de la vocile interioare, de obicei alterate prin cromatizare. [8]) Întreaga perioadă a dominației basului, vizibilă și în felul de a fixa în scris compozițiile numai printr-un bas cifrat și melodie, se numește în istoria muzicii epoca „basului general".

8) Vezi studiul „Despre melodie" în revista „Muzica" nr. 10/1956.

La Bach și contemporanii săi — Vivaldi, Rameau, Haendel — funcțiunile armonice, implicit deci și tonalitatea, ajung la deplina lor cristalizare.



Acest exemplu de Bach arată în mod concludent în ce măsură s-a cristalizat rolul funcțiunilor după o îndelungată perioadă anterioară de incertitudine, în care rămășițele conceptului modal stăteau încă în calea acestui proces de cristalizare. *(Paul Bekker* numește aceasta „armonizarea" polifoniei) [9]). Mai ales în muzica lui Bach se poate constata acea minunată îmbinare între polifonie și armonie, acel echilibru perfect într-o excepțional de bogată desfășurare a liniilor melodice și deplină logică funcțională, ale căror realizări au fost posibile numai în acel moment istoric. În epocile premergătoare și cele următoare, acest echilibru este turburat fie în detrimentul polifoniei (clasicism-romantism), fie în acela al armoniei (dodecafonie). [10])

În epoca lui Bach avîntul și solidaritatea continentală a burgheziei deasupra hotarelor naționale care se conturaseră în apusul Europei, și-au găsit expresia într-o artă monumentală cu tendințe universaliste, sinteză a mai multor culturi naționale (italiană, franceză, neerlandeză, germană etc.) străină astfel de subiectivism și diferențieri individualiste. Mijlocul cel mai potrivit de realizare artistică a unei arte cu un asemenea conținut emoțional axat în primul rînd pe exprimarea unor sentimente fundamental omenești, îl reprezintă polifonia. În cea de-a doua parte a veacului XVIII, concomitent cu o și mai accentuată slăbire a autorității bisericești, apar în muzică tendințe separatiste, reprezentate prin întărirea specificului național și un mai accentuat individualism al burgheziei.

Astfel, polifonia ca mijloc stilistic de exprimare cu caracter mai obiectiv, impersonal, devine nepotrivită pentru exprimarea unui conținut nou, luîndu-i locul omofonia armonică.

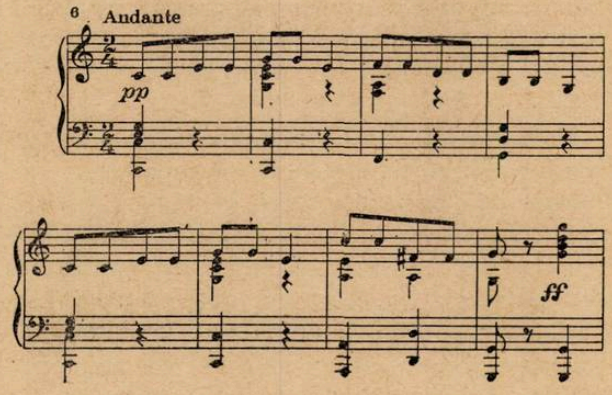
Cauzele care au determinat în epoca imediat următoare lui Bach o transformare atît de însemnată care a avut loc în muzică prin abandonarea cvasitotală a polifoniei și concentrarea compozitorilor asupra stilului omofon, sînt multiple. Muzica primilor reprezentanți ai stilului omofon — Christian și Philipp Em. Bach, Schobert etc. — și în epoca următoare acea a clasicilor vienezi, reprezintă în tot acest lung proces de dezvoltare a conceptului armonic, momentul stabilității celei mai mari a tonalității.

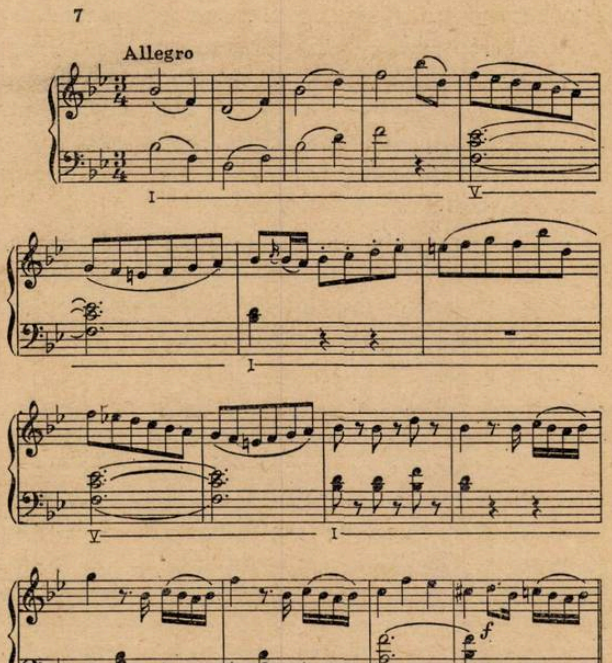
Caracteristica fundamentală a stilului armonic al clasicismului vienez este astfel ca și la școlile pregătitoare care-i precede (fiii lui Bach, școala de la Mannheim, școala preclasică de la Viena, Mann, Richter, Wagenseil etc.), preferința pentru relațiile funcționale cele mai pregnante din tonalitate, folosirea din plin a acordurilor de pe treptele principale I, IV, V. Într-adevăr, în majoritatea cazurilor, clasicii se folosesc în exprimarea lor muzicală de cadența perfectă (I, IV, V) cu un rol subordonat al acordurilor de pe treptele secundare, care numai din cînd în cînd se intercalează între acordurile cadenței perfecte. Urmă-

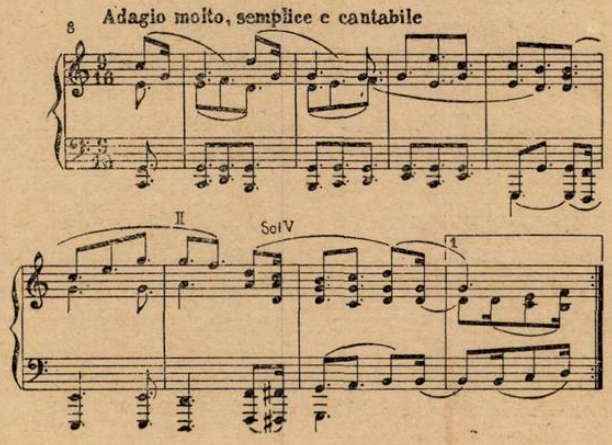
9) „Dat fiind că la Bach și Haendel forța conducătoare a succesiunii armonice e în bas, cadența nu apare ca o rezolvare, în sensul unei destinderi a tensiunilor dinamice, ci ca o afirmare a unui simț armonic static. La clasicii vienezi forța dinamică a muzicii rezultă din primatul melodic și rolul sensibilei în cadență, care apare aici ca o amplă desfășurare a forțelor dinamice, ca o culminație. La romantici, forța centrală a înlănțuirii armonice nu rezidă nici în bas și nici în melodie, ci în vocile mijlocii (interioare). Prin despicarea armoniei și intensificarea modulatorică a ei se produce acea tensiune a disonanțelor care dă cadenței caracterul unei rezolvări finale". (Paul Bekker: *„Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen"*, cap. XIX).

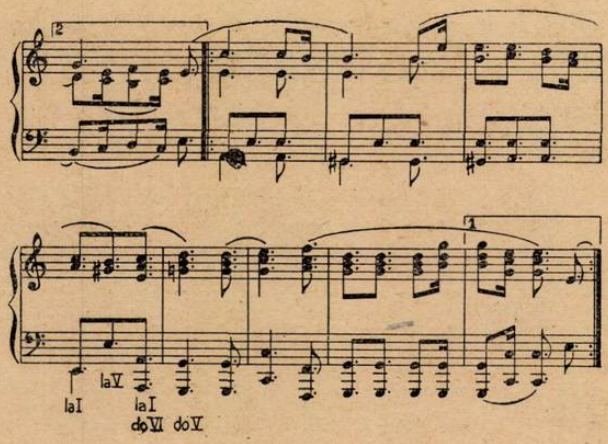
10) In manualul său de armonie A. Schönberg aduce mai multe exemple de acorduri disonante din unele motete ale lui Bach.

toarele exemple din muzica lui Haydn, Mozart, Beethoven, sînt tipice pentru structura armonică a clasicilor.

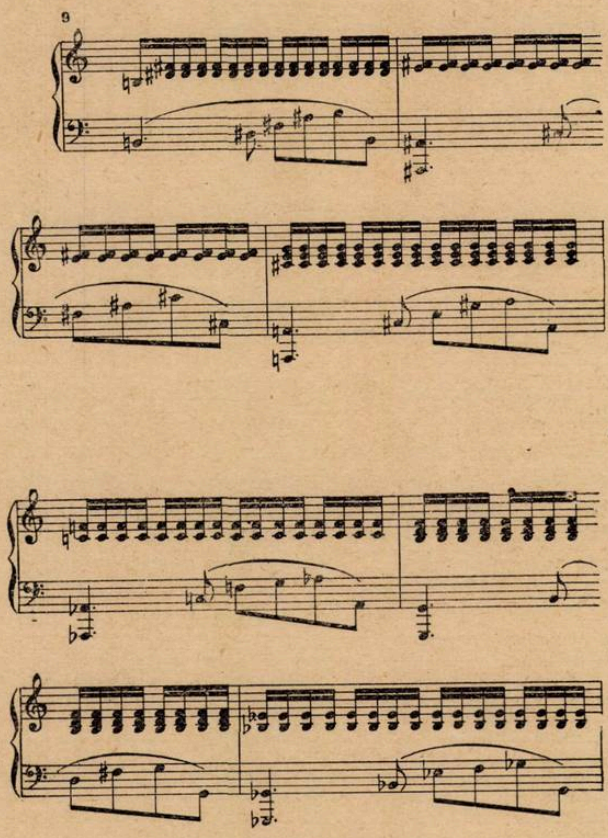






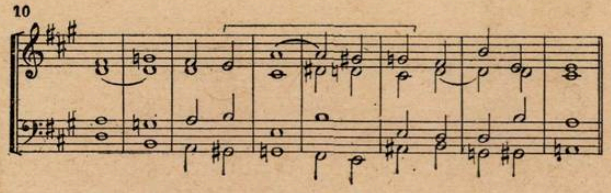


Această preferință pentru un limbaj armonic simplu și clar al clasicilor este expresia conținutului emoțional al muzicii lor, a atitudinii lor față de viață, pe care o afirmau din plin, scoțînd în relief aspectele ei luminoase, eroice ; acestea rămîn nota dominantă chiar și în momentele de tragism, ca de exemplu în marșul funebru al Eroicei, în Simfonia în sol minor de Mozart. Este însă adevărat că în mod excepțional apar și fenomene de lărgire a cadenței (enarmonie, succesiuni de acorduri disonante etc.), aspecte armonice caracteristice abia romantismului.



Mozart : Fantezie în do

10



Mozart : Cvartet în la

În timp ce procesul de cristalizare a sistemului tonal clasic şi epoca de maximă stabilitate a sa (după un lung proces anterior de întărire a simţului tonal) au durat cam două secole şi jumătate (socotite de la ultimii polifonişti vocali), procesul de continuă lărgire şi astfel şi de slăbire a coeziunii sistemului tonal clasic, s-a desfăşurat în mai puţin de o sută de ani. Una din cauze este nevoia de a găsi pentru un conţinut emoţional deosebit de acel al clasicismului mijloace de expresie noi, adecvate unui conţinut schimbat. Muzica clasică reflectă în conţinutul ei sentimentele şi ideile predominante ale unei clase în ascensiune. Clasicismul, cu caracterul său de afirmare a vieţii, expresie a avîntului revoluţionar al burgheziei în preajma revoluţiei franceze, a ideilor de libertate şi egalitate, cerea un conţinut emoţional în care accentul este pus pe sentimentele comune unei colectivităţi cu tendinţe spre universalism, pe sentimentele fundamental omeneşti şi nu pe cele care-i diferenţiază pe oameni, deci care au în stabilitatea tonală şi coeziunea funcţională un preţios mijloc de exprimare a acestui conţinut emoţional. În schimb romantismul, cu înclinaţiile sale spre zonele umbrite ale vieţii emoţionale, setos de mister, de fantastic şi ireal[11]), fugind de contactul cu viaţa reală, prefera şi în înlănţuirile sale armonice vagul, voalînd funcţiunile cu ajutorul celor mai diverse mijloace armonice : abundenţa suspensiunilor şi notelor pasagere, frecventa folosire a acordurilor alterate etc.

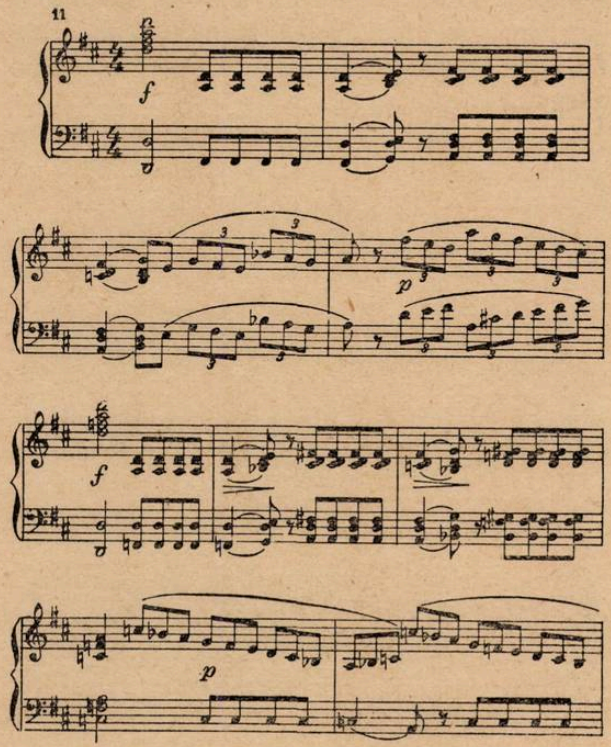
Procesul de lărgire a cadenţei începe în muzica lui Schubert cu oarecare antecedente în muzica lui Beethoven, din cea din urmă perioadă de creaţie a sa.

Pentru gîndirea armonică a lui Schubert se potriveşte următoarea caracterizare făcută de E. Kurth[12]) : „Acolo unde stilul clasic s-ar mulţumi încă cu acordurile simple ale cadenţei, armonia romantică tinde să evadeze din limitele strîmte ale acordurilor constitutive ale tonalităţii".

Acest proces de lărgire a cadenţei perfecte are două aspecte. Primul, acela de a folosi mai frecvent ca în muzica clasicilor vienezi acordurile treptelor secundare (în forma în care ele apar ca elemente constitutive ale tonalităţii) şi al doilea aspect, acela de a folosi pe treptele secundare în mod frecvent acorduri de septimă mică, străine de tonalitatea respectivă cu rolul de dominante de al 2-lea, 3-lea, 4-lea, etc. grad.

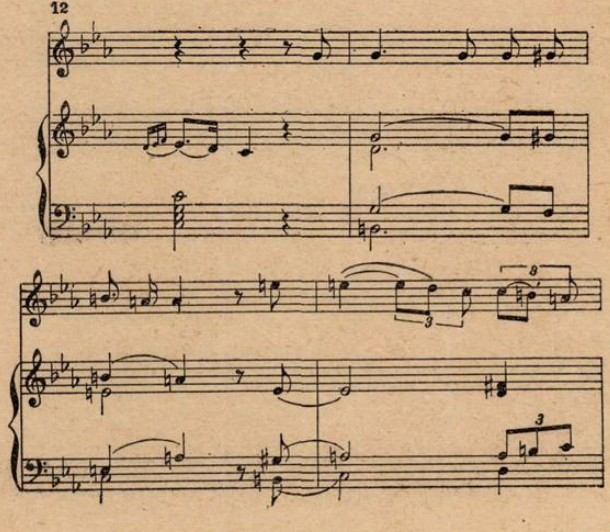
În muzica lui Schubert, subdominanta minoră capătă o mai frecventă întrebuinţare, fapt care deşi nu slăbeşte coeziunea tonală totuşi contribuie la „voalarea" ei, la oscilarea între major şi minor. Un asemenea exemplu caracteristic de oscilare tonală şi nelinişte modulatorică îl prezintă prima idee tematică din expoziţia sonatei de pian a lui Schubert op. 53, atît de diferită din acest punct de vedere de procesul clasicilor, care urmăresc în expoziţia de sonată totdeauna afirmarea cît mai clară a tonalităţii.

11



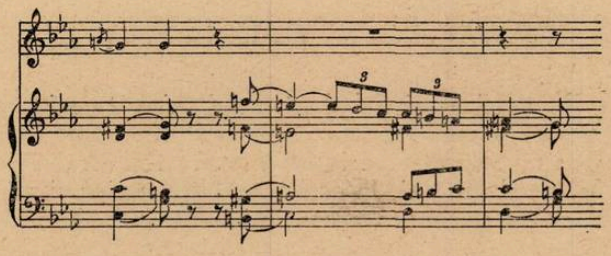
Şi exemplul următor, din liedul „Cap de moşneag", arată această preferinţă romantică de frecventă utilizare a unor scurte modulaţii pasagere care contribuie la intensificarea „neliniştii tonale".

12



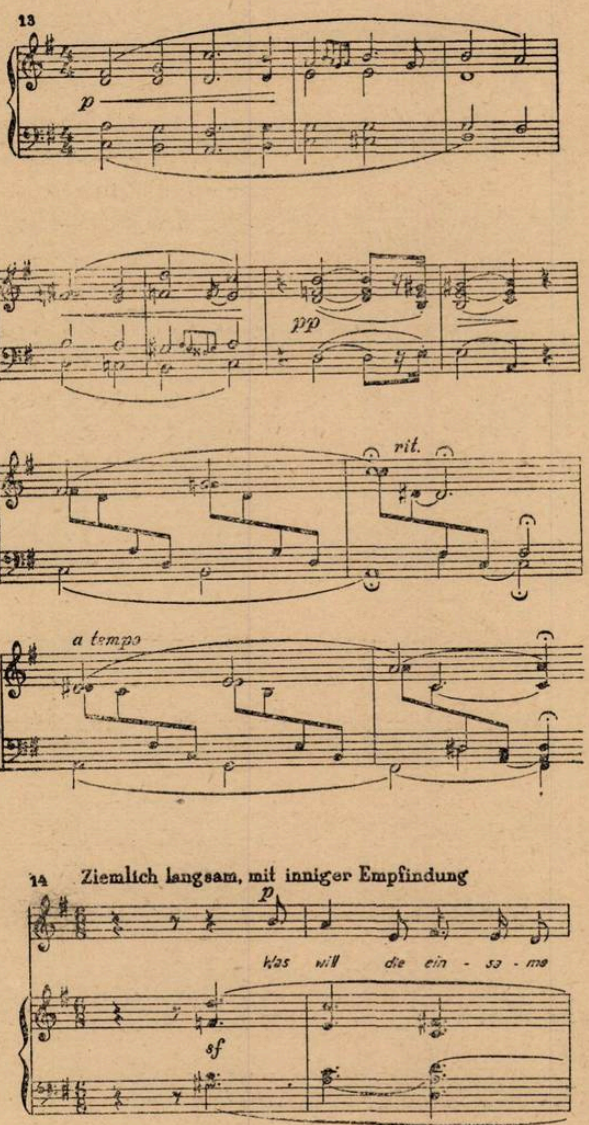
11) Vezi nuvela lui E. Th. A. Hoffman: *„Capelmaestrul Kreisler"*.

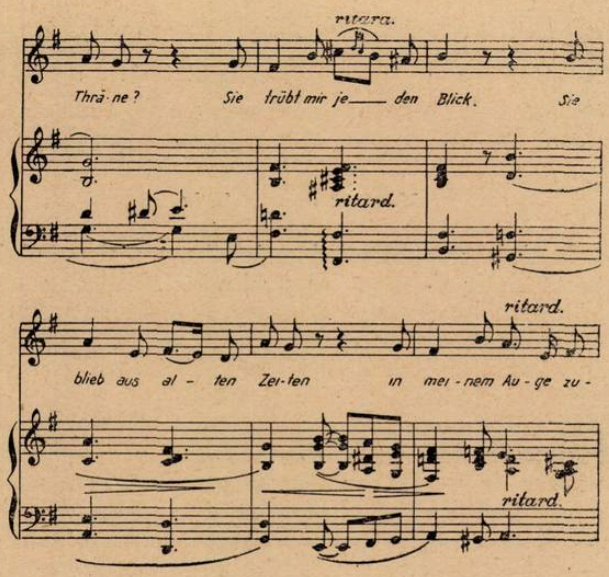
12) *E. Kurth* atrage atenţia în lucrarea sa menţionată că „aceste dominante superioare au fost amplu întrebuinţate şi de Bach şi Haendel". Adăugăm însă că în muzica lor sensul întrebuinţării acestora este cu totul altul decît la romantici, fiindcă ele servesc întotdeauna spre afirmarea tonalităţii. *(Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan).*



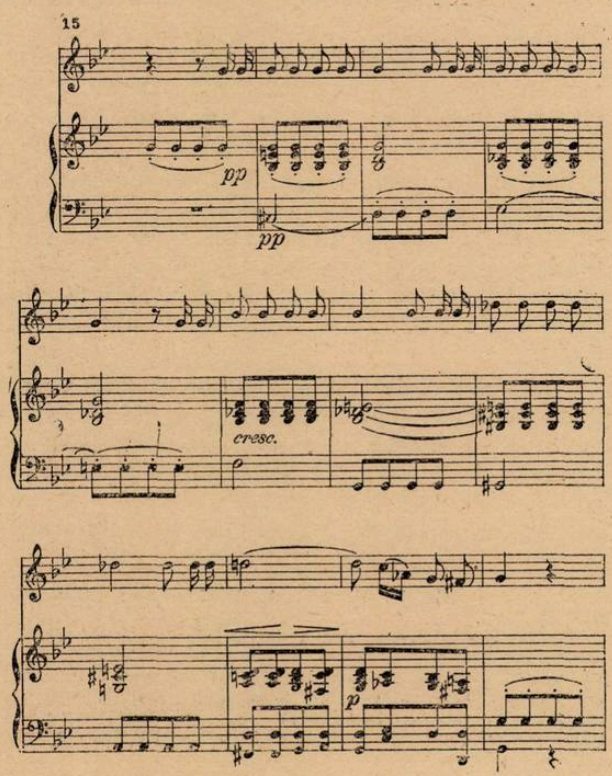
Spre deosebire de stabilitatea cadenței clasice, operînd cum am văzut, în general cu acordurile treptelor principale, apare foarte evidentă tendința romanticilor de a da cadenței un caracter mai vag, mai fluid, mai colorat, prin intercalarea chiar pe un spațiu restrîns a unor combinații armonice foarte variate.

Ca exemplu caracteristic în privința aceasta poate fi citat din „Scene din viața copiilor" de Schumann — „Vorbește poetul", sau liedul „Ce vrea lacrima singuratică".



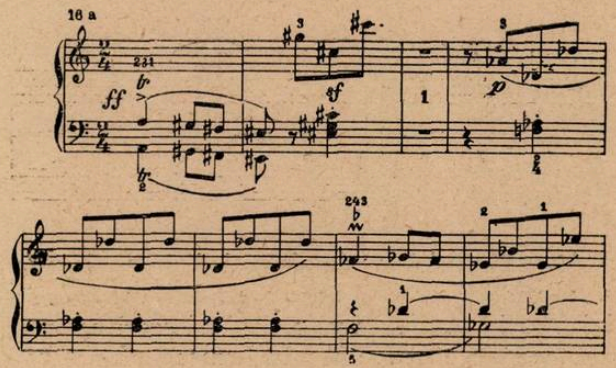


Primii romantici, Schubert, Schumann și încă și Chopin, revin după evadările din tonalitatea de bază totuși mereu la tonică și astfel în muzica lor nu apare încă fenomenul de suspendare a tonalității pe porțiuni mai mari, rezultînd din alunecarea dintr-o tonalitate în alta, fără oprire pe o tonică „pasageră", fenomen caracteristic abia pentru Liszt și Wagner. Totuși și Schubert folosește frecvent, și chiar în lucrări de proporții mai mici, mai ales în lieduri, digresiuni tonale (vezi exemplul de mai jos) care la clasici chiar în părțile modulatorice ale travaliului tematic nu produc „echivocuri" tonale.



Interpretările enarmonice, care la Mozart și Beethoven apar numai în cazuri excepționale, mai ales în momente de accentuat dramatism, devin frecvente de la Schubert încoace la toți romanticii.

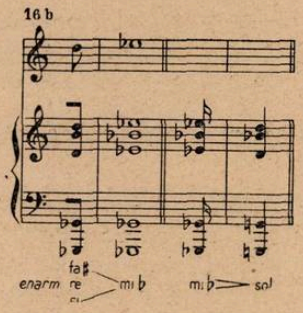
16 a



Schubert — Sonata op. 42.

O îndrăzneață inovație armonică a lui Schubert o reprezintă înlănțuirea de acorduri care sînt la distanțe de terțe mari sau mici ; este lesne de înțeles că în asemenea momente sentimentul de stabilitate tonală este diminuat, fie chiar și în mod trecător și că frecvența unor asemenea înlănțuiri accentuează acest sentiment de instabilitate.

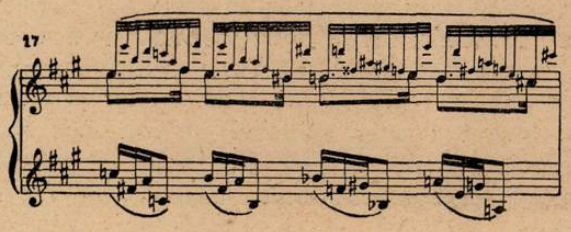
16 b

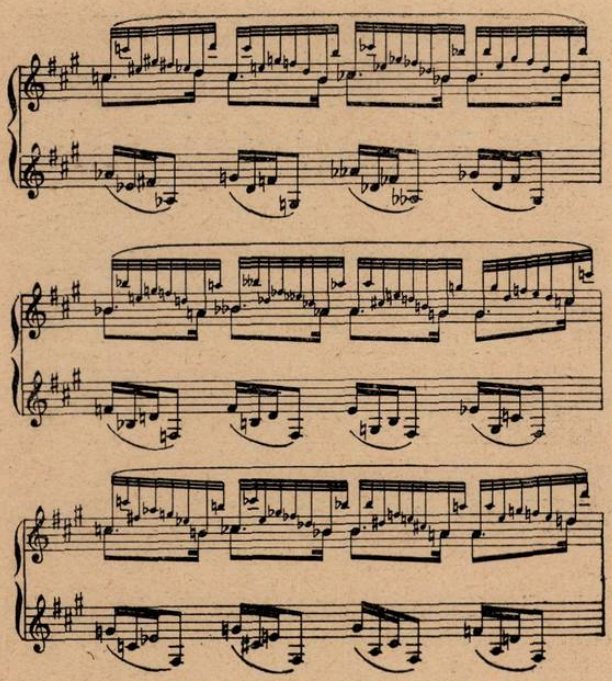


Schubert — Das Heimweh

În muzica lui Schubert și Schumann predomină încă structura diatonică a melodiei, în legătură strînsă cu succesiunea armonică de natură a favoriza acest caracter diatonic. În felul de gîndire și exprimare armonică a lui Chopin, elementele cromatice în melodie și armonie capătă un rol deosebit de important. Un asemenea exemplu caracteristic îl reprezintă Preludiul nr. 8.

17

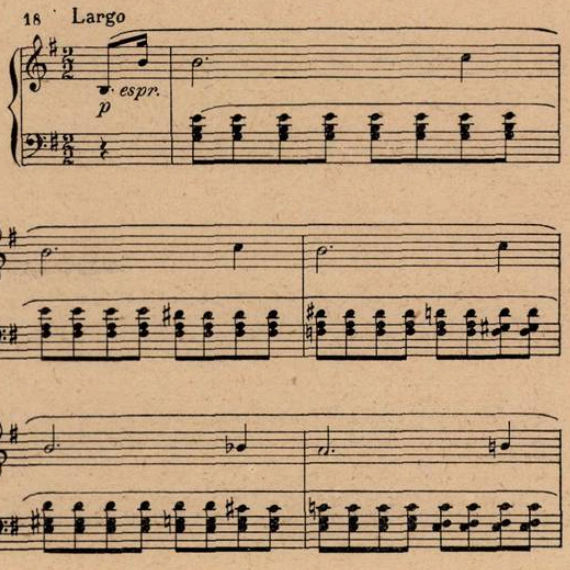


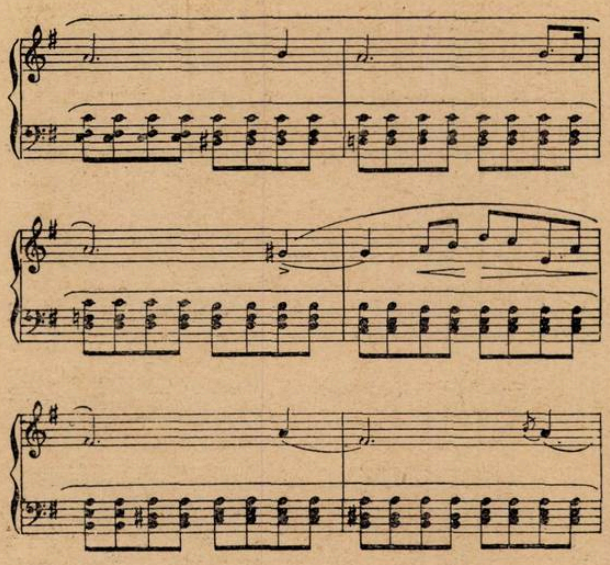


În mod firesc, această folosire mai intensă a cromatismului ca expresie a conținutului emoțional al muzicii lui Chopin (accentuarea elementului pasional, intensificarea sentimentului de neliniște, stări frecvente de desperare etc.) — duce odată cu lărgirea cadenței clasice, inevitabil și la diminuarea coeziunii tonale.

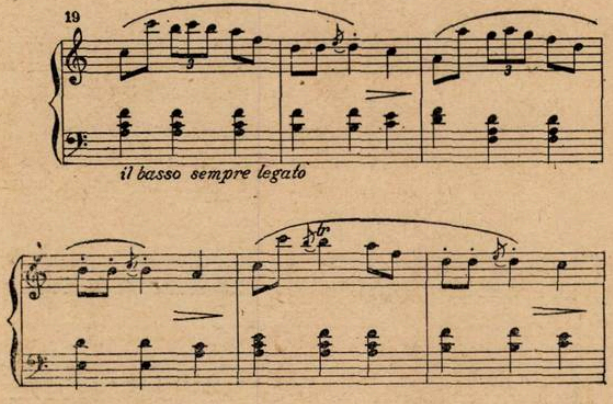
Un alt aspect armonic deosebit de caracteristic pentru felul de exprimare al lui Chopin, cu efectul inevitabil de diminuare a echilibrului și plasticității tonale, este acela de folosire amplă a unor acorduri pasagere sub formă de „suspensii".

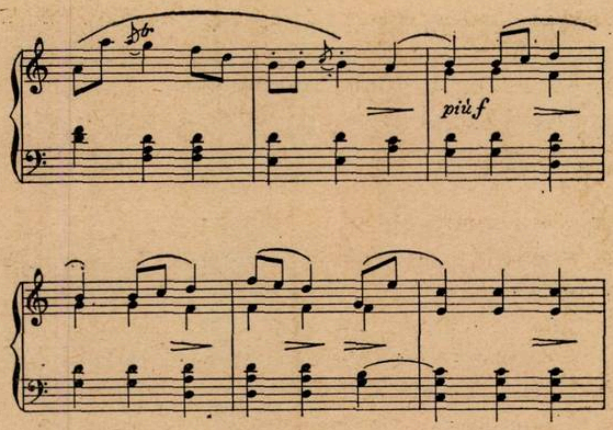
18 Largo



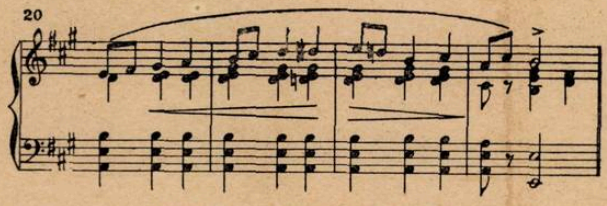


La Chopin apar, pentru prima dată în muzica cultă, elemente melodice și armonice provenite din muzica populară din răsăritul Europei. Muzicologa poloneză Zofia Lissa [13]) spune : „Chopin nu citează niciodată în mod direct motive populare, ci preia numai principiile fundamentale ale structurii lor, le transpune pe propriile sale structuri sonore, le dezvoltă din aceste principii. Acestea se referă în primul rînd la bazele tonale ale muzicii sale. Elementele modale, polimodale și pentatonice se integrează foarte bine în structura tonală lărgită a romantismului și a gîndirii armonice care operează cu raporturi funcționale lărgite. În muzica populară poloneză acestea sînt rezultatele suprapunerii a mai multor straturi de dezvoltare ale gîndirii tonale. În muzica lui Chopin ele duc la modificarea cromatică a unor trepte ale scării, la încrucișarea lor, modificări realizate cu ajutorul cromatismului. Aceasta se referă înainte de toate la mazurci : întorsături modale lidice, aeolice, dorice, pendulare între tonalități relative, înlănțuiri plagale ca de exemplu de dominantă-subdominantă, sînt frecvente atît în melodie cît și în armonie.





Aceste însușiri tonale ale melodiei populare au o influență deosebită asupra gîndirii armonice a lui Chopin. Astfel se valorifică adeseori anumite maniere de execuție ale instrumentiștilor populari. Intervalul de cvintă în formă de pedală în bas, note ținute la vocile medii și vocea superioară, mișcări de cvinte paralele, acorduri construite din suprapuneri de cvinte devin puncte de plecare pentru construcții armonice poliacordice mai ales suprapuneri de tonică dominantă, ca sumă a trei funcțiuni".



Chopin — Mazurca op. 17

Gîndirea armonică a lui Liszt marchează un pas înainte și mai hotărît pe această cale a unei permanente diferențieri armonice, și implicit a unor continue lărgiri a cadrului tonal. Îmbogățirea procedeelor de alterare a acordurilor, ample succesiuni de acorduri disonante fără o rezolvare a lor pe o tonică pasageră, o mult mai intensă folosire de înlănțuiri enarmonice, utilizarea frecventă a unor acorduri cu interpretare armonică polivalentă (trisonul mărit și mai ales acordul de septimă micșorată) duc adeseori la suspendarea tonalității pe porțiuni mari ale unei compoziții.

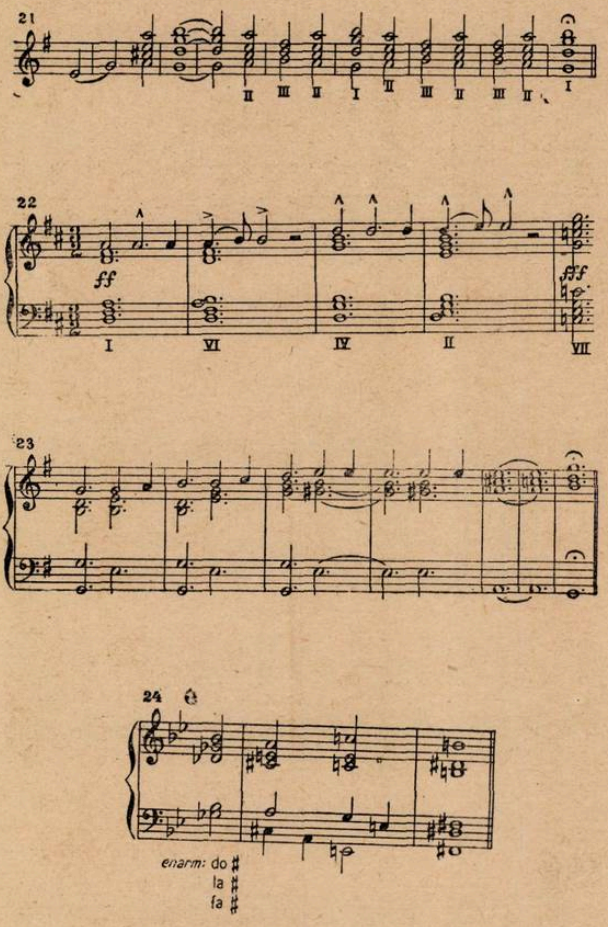
Principiul tonal capătă astfel un aspect deosebit de cel al clasicilor care afirmă mereu tonalitatea prin rolul predominant al acordurilor de pe treptele principale, în timp ce compozitorii romantici mai ales de la Liszt încoace, diminuează acest rol al acordurilor principale printr-o folosire mai rară sau chiar evitarea lor mai îndelungată ; astfel utilizînd cu precădere succesiuni armonice în care acordurile au o funcțiune imprecisă, instabilă, lărgind deci forma

[13]) Zofia Lissa: *„Despre stilul național al lui Chopin"*. Referat prezentat la Congresul Internațional de Muzicologie din Viena, 1956. Vezi volumul cuprinzînd dările de seamă ale Congresului.

clasică a cadenței prin frecvente intercalări de succesiuni de disonanțe nerezolvate, succesiuni de suspensii, acorduri „întîmplătoare" etc., accentuează din ce în ce mai mult procesul de slăbire a coeziunii tonale a succesiunilor armonice.

Într-o măsură mai accentuată ca la Chopin apar și anumite înlănțuiri din modurile arhaice, cu deosebirea numai că în timp ce la Chopin elementele modale provin din muzica populară, la Liszt ele provin din reeditarea unor procedee armonice ale vechilor maeștri ai polifoniei vocale, mai ales Palestrina.

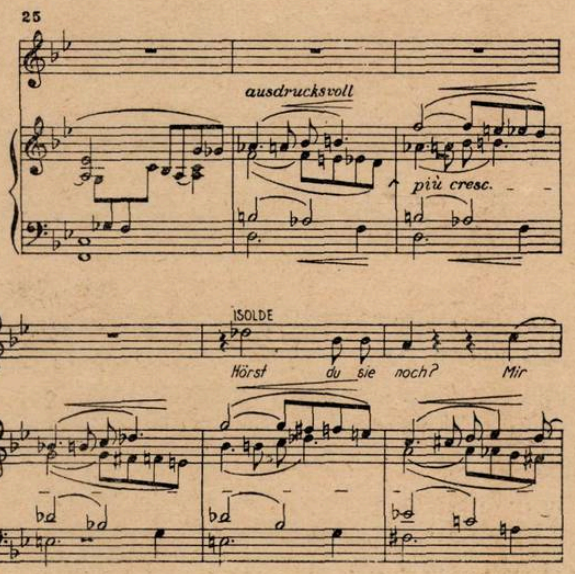
În studiul său [14]) „Armonii modale în muzica lui Liszt", compozitorul și muzicologul Bardos Lajos prezintă din creația marelui compozitor maghiar cîteva exemple foarte caracteristice de înlănțuiri modale exploatînd în mod amplu posibilitățile acestor relații așa cum ele se prezintă în muzica lui Palestrina.



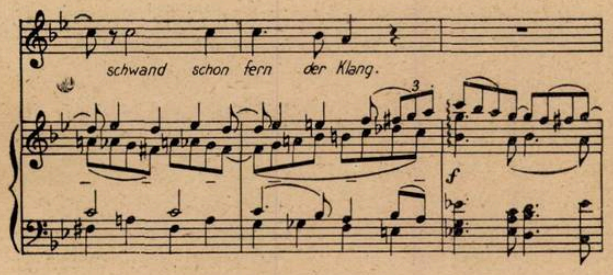
Întregul proces de continuă îmbogățire a mijloacelor armonice, o permanentă îmbogățire a celor mai variate tipuri de acorduri integrate în succesiunea armonică, din ce în ce mai accentuata subtilizare și diferențiere a posibilităților de exprimare a unei scări emoționale mai diferențiate, ajung la punctul lor culminant în muzica lui Wagner. În creația acestui mare inovator armonic, deși coeziunea tonală a mijloacelor armonice ajunge la limită (la „criză", cum spune Ernst Kurth), există totuși suficiente forțe centripetale care să țină piept forțelor contrarii, celor centrifugale. Astfel, structura armonică a muzicii lui Wagner reprezintă tipul „modern", lărgit, al principiului tonal, caracterizat nu prin forța de atracțiune și coeziune a unui număr redus de acorduri cu un pregnant rol funcțional — cu un anumit efect psihologic — ci prin multitudinea și varietatea de acorduri cu o mult mai mică coeziune tonală, avînd efectul psihologic corespunzător de fluctuație emoțională, stări sufletești mai diferențiate dar mai puțin conturate etc.

În muzica unora din urmașii lui Wagner, adeseori predomină elementele centrifugale, tendințe de totală dezmembrare a tonalității. În mod firesc, în lucrări în care conținutul emoțional are un caracter extatic, fie extaz de amor — ca în „Tristan", fie extaz mistic-religios — ca în „Parsifal" — sfere emoționale atît de străine de epoca în care au trăit clasicii vienezi — contururile tonale ale succesiunii armonice devin și mai șterse. Dar în creația lui Wagner din aceeași epocă tîrzie a activității sale componistice, ca de exemplu în cazul concret al „Maeștrilor cîntăreți" găsim și un limbaj armonic, deși variat și multicolor, totuși în concordanță cu subiectul operei legat de viața reală, mult mai simplificat și cu o reliefare mult mai accentuată a relațiilor tonale ca în cele două opere amintite.

Iată cîteva exemple tipice de lărgire a sferei tonale din „Tristan", „Parsifal" și din „Walkiria"

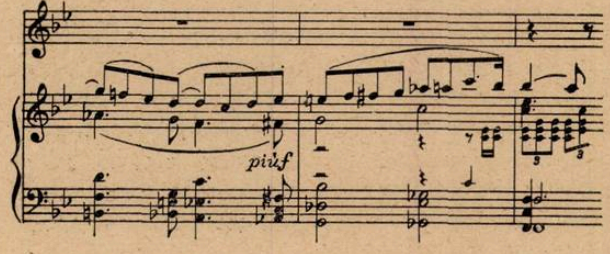


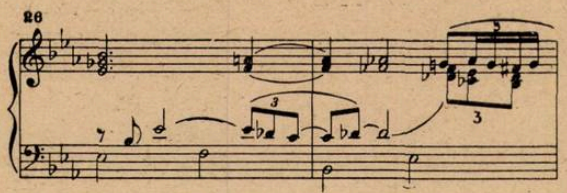
14) Studii de muzicologie III, redactate de Szabolcsi Bence și Barta Denes, Budapesta, 1955.

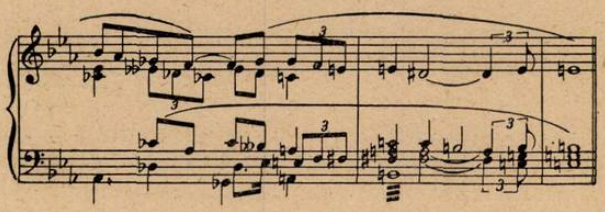


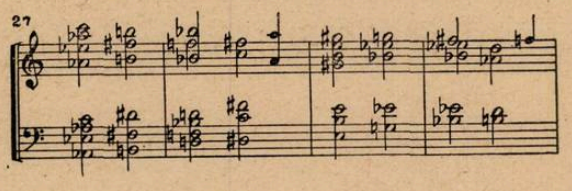
„Feuersnot" încă epigon al lui Wagner, ulterior, ca de exemplu în „Elektra", Strauss împinge lărgirea tonalității aproape dincolo de limitele ei, folosind pe alocuri deja succesiuni cvasi atonale.

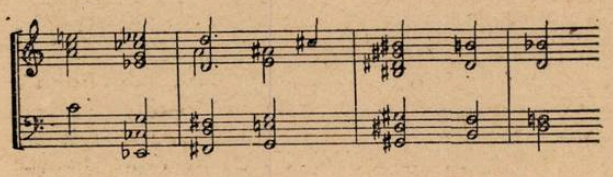
În general, labilitatea tonalității în multe lucrări ale lui Strauss și ale contemporanilor săi, este rezultatul înlănțuirii de acorduri aparținînd unor tonalități îndepărtate fără ca unul dintre aceste acorduri să se impună ca centru.

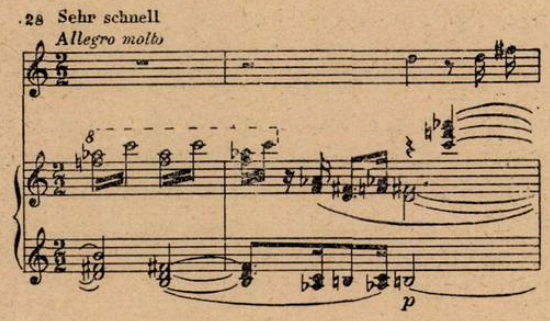


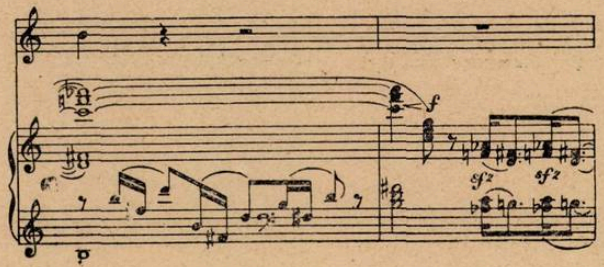


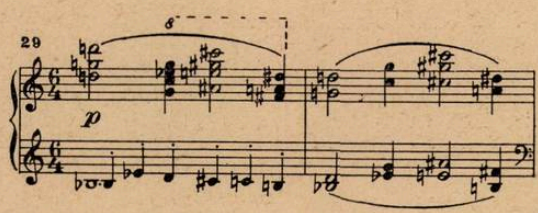


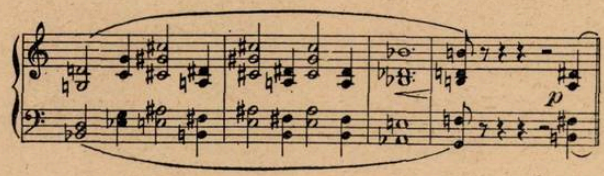




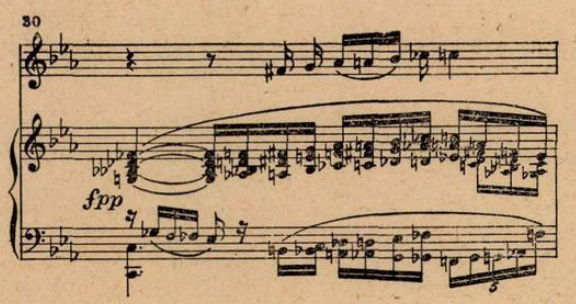


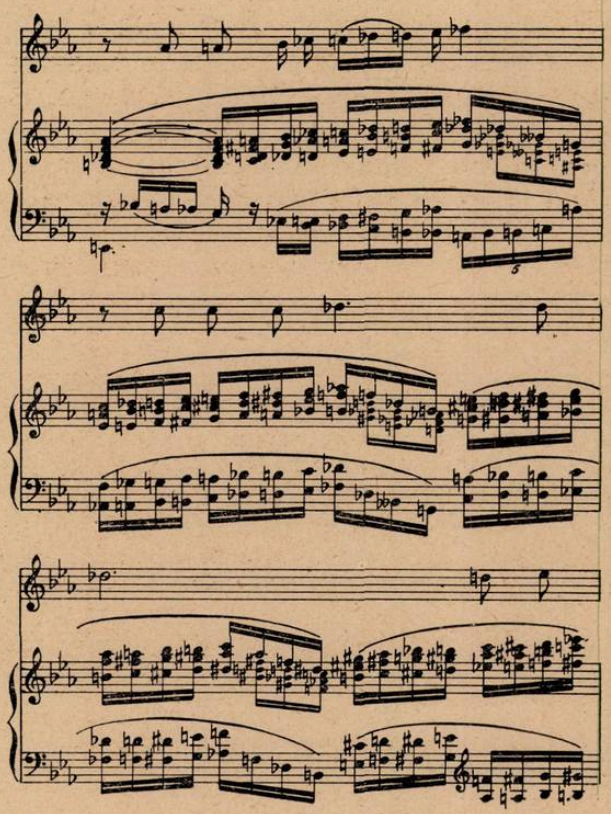






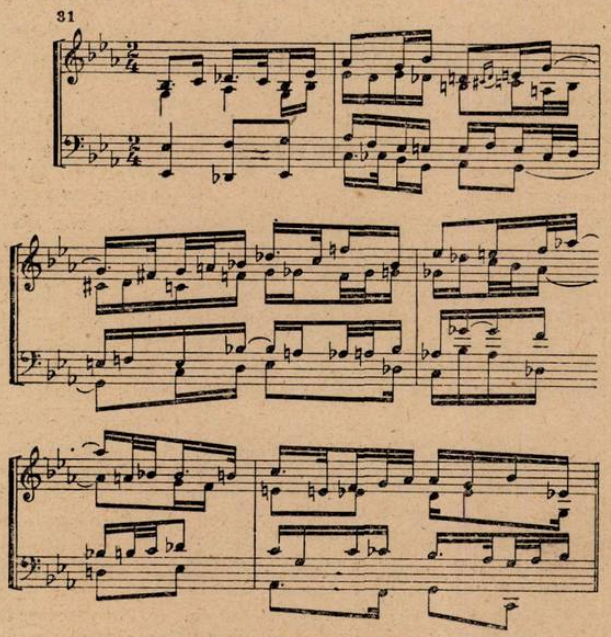
În epoca de după Wagner, la unii compozitori procesul de diminuare a coeziunii tonale este și mai intensificat. Astfel Richard Strauss, care începe ca un compozitor academic, epigon al lui Mendelssohn și Brahms, devine odată cu trecerea sa la crezul estetic al școlii „neo-germane" *(Neudeutsche Schule)*, un inovator armonic din ce în ce mai îndrăzneț. În operele sale „Guntram" și





R. Strauss — Elektra

În muzica lui Max Reger, succesiunea armonică ni se înfățișează adeseori sub forma unei permanente treceri dintr-o tonalitate în alta, aproape cu fiecare acord, dar întrucît Reger revine la anumite răstimpuri la tonică, asigură astfel pînă la urmă existența unui cadru tonal.

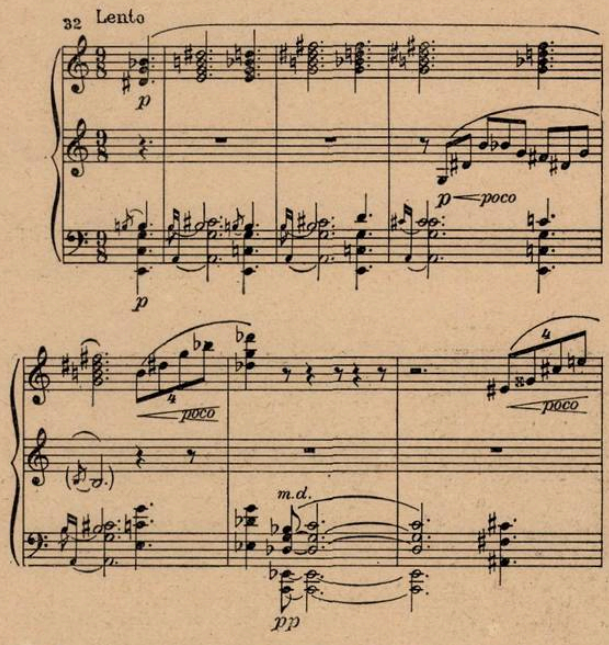


Aceste permanente modulații cromatice sînt totuși raportate la anumite răstimpuri la tonica de bază, sau la una intermediară, cadrul tonal rămînînd păstrat.

Aproape permanent la limitele tonalității și uneori și dincolo de limitele ei se mișcă limbajul armonic al lui Alexandr Skriabin în ultimele sale lucrări și al lui Arnold Schönberg în prima sa perioadă de creație. La ambii, acest fel de exprimare armonică izvorăște din aceeași exacerbare a individualismului, dintr-un fond sufletesc asemănător, înclinat spre mister și extaz.

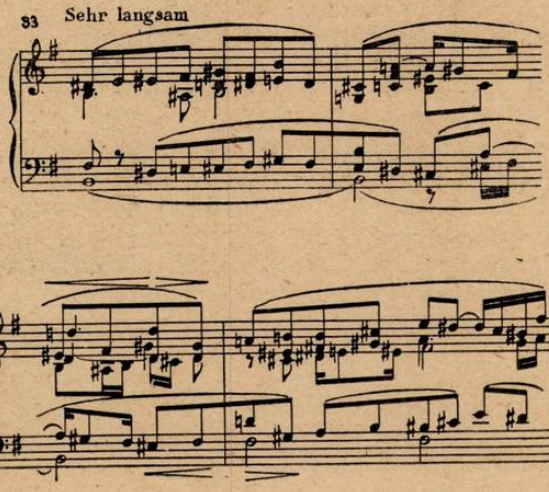
La început epigon al lui Chopin, însușindu-și apoi cuceririle armonice ale muzicii lui Liszt și Wagner, ajunge în lucrările din perioada mijlocie de creație la un limbaj armonic pe cît de colorat pe atît de personal, în care coeziunea tonală este încă realizată printr-o deasă utilizare, sub formă de cvasitonică, a unui acord complex de undecimă folosit în diverse forme de răsturnare, precum și din însăși temele derivate ca succesiune melodică din acordul skriabinian.

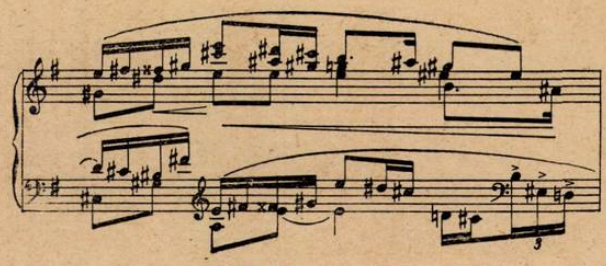
În ultimele sale lucrări însă, de la Sonata 8 pentru pian încolo nici utilizarea acestui acord nu mai poate împiedica impresia de totală libertate a succesiunii armonice.



Efervescența romantică și înclinația spre extaz sînt și trăsăturile psihice fundamentale ale lui Schönberg. De aici provine nu numai preluarea directă a limbajului armonic tristanian, dar și o mai mare intensificare a acestui limbaj. În Sextetul de coarde „Noaptea iluminată", în oratoriul „Gurrelieder", primele cicluri de lieduri se mișcă în general în cadrul acestui limbaj, pentru ca apoi în lucrările următoare, începînd cu Simfonia de cameră, poemul simfonic „Péleas și Mélisande", Cvartetul al doilea să ajungă la o și mai mare diferențiere a limbajului armonic decît Wagner, și astfel la cele mai îndepărtate zone ale relațiilor tonale, de la care trecerea la dizolvarea totală a tonalității, la adoptarea integrală a atonalității întîi sub formă presenială, apoi sub formă serială, nu a fost decît un pas firesc, făcut de Schönberg sub imperiul acelor tendințe de a exprima anumite stări sufletești de care era stăpînită societatea burgheză mai ales în țările care au ieșit înfrînte din primul război

mondial ; frica, spaima, groaza halucinantă etc. sînt conținutul emoțional în primul rînd caracteristic pentru întregul curent expresionist, care a dominat toate artele între anii 1920 și 1930.





Schönberg

În partea a doua a studiului nostru vom reveni asupra analizei critice a dodecafonismului schönberghian, demonstrînd deficiența organică a sistemului dodecafonic prin distrugerea conștientă a oricăror relații tonale precum și anularea deosebirii între cele două categorii estetice calitativ deosebite — consonanță și disonanță — fapt care a dus la uniformizarea mijloacelor de expresie a dodecafoniei și astfel la nașterea unei „arte" abstracte, ezoterice, dezumanizate.

(va urma)

Gheorghe Danga

În dimineața zilei de 5 septembrie 1959 a încetat din viață Gheorghe Danga, dirijor de cor și compozitor.

Născut în București în anul 1905 dintr-o familie de meseriași, Gh. Danga a crescut și s-a dezvoltat în mediul muncitoresc al cartierului Griviția-Basarab. Dragostea pentru frumos i-a călăuzit pașii spre muzică.

Animator și organizator neobosit, el a creat și instruit formații corale de amatori într-o vreme cînd nimeni nu se interesa de aspirațiile culturale și artistice ale oamenilor muncii.

După primul război mondial creează corul bărbătesc „Zori de zi" în ale cărui rînduri au activat cîntărețiii Mircea Buciu, Mihail Știrbei, Nic. Teofănescu **ș.a. El are un merit de seamă în formarea corurilor salariaților din industria petrolului din Cîmpina. Corul întreprinderii** Industria optică romînă **din București, alcătuit din muncitori de la strung ori de la cuptoare, instruit cu pricepere reușește să ajungă pe scena sălii Dalles unde a dat cu succes mai multe concerte.**

Cu 10 ani în urmă, lui Gheorghe Danga i s-a încredințat alcătuirea și conducerea ansamblului de cîntece Radio și mai tîrziu a corului Radio. Aci ca și în alte părți, puterea sa de muncă se manifestă cu însuflețire, iar experiența și simțul său artistic nativ îl orientează către o interpretare valoroasă.

Prin mîna lui Danga au trecut — în lunga sa carieră de dirijor — numeroase lucrări corale, cîntece, oratorii, cantate și opere, de autori romîni sau străini.

În compoziție el s-a manifestat cu vigoare, creîndu-și un stil coral de o expresivitate pe cît de simplă și directă pe atît de vie și colorată. Majoritatea lucrărilor care-i fac cinste și i-au purtat numele pînă peste hotare sînt inspirate din folclor, vădind efecte corale ingenioase. Corurile sale poartă amprenta personalității lui, fiind calde, sincere și optimiste. Meșteșugul său în scrierea corală dă aripi frazei, totul la Gheorghe Danga este cursiv. Importante probleme ale formelor mici, a căror exprimare este atît de dificilă, le rezolvă adesea într-un mod fericit cu ajutorul remarcabilei sale intuiții, a talentului său viguros. Grație acestor însușiri creația sa în domeniul muzicii corale — pe care a iubit-o cu ardoare — a fost preluată de masele largi.

Putem afirma că nu există formație corală, de la modestul cor de pescari sau pădurari, din orice colț al țării, pînă la marile noastre ansambluri corale, de prestigiu internațional, care să nu fi cîntat măcar o singură compoziție a regretatului Gheorghe Danga.

În urma sa rămîn aproape 300 compoziții din cele mai variate, dintre care o bună parte oglindesc aspecte ale dezvoltării vieții noi din țara noastră. Printre cele mai cunoscute cîntece menționăm „Cîntec de eliberare", „Partidul meu", „Biruitor e Marele Octombrie", „Cîntecul minerilor", „Voinicii de la S.M.T.", „Bade, bădișor", „În poeniță", „Sîrba-n căruță", „Ca la Breaza", „Sîrba pe loc", „Cîmpoereasa".

Meritele sale în domeniul creației și interpretării muzicale și-au aflat o recunoaștere oficială prin conferirea titlului de Artist Emerit și Ordinul Muncii clasa a II-a.

Gheorghe Danga a fost un exemplu de comportare corectă și afectuoasă față de colegii și colaboratorii săi.

Prin moartea sa, viața noastră muzicală pierde un bun și apreciat susținător.

GEORGE DERIEȚEANU

Muzicieni la Televiziune despre înflorirea muzicii noastre după 23 August 1944

Întrebare :

Maestre Ion Dumitrescu, aveți cuvîntul cel dintîi în calitate de Prim secretar al Uniunii Compozitorilor, cu rugămintea să ne vorbiți despre cele mai importante realizări în creația muzicală a acestor 15 ani de la eliberare.

Compozitorul ION DUMITRESCU :

Nu este prima oară cînd noi, cei de față aici și încă mulți alți compozitori, membri ai Uniunii stăm împreună la masa rotundă. În Uniunea noastră am avut, încă de la înființarea ei, nenumărate consfătuiri, în care s-au dezbătut multe probleme. De astă dată, în preajma marii sărbători ne-am adunat aci de unde chipurile noastre se văd la zeci de kilometri în casele oamenilor muncii, ascultătorii noștri.

Și acum, răspunzînd la întrebarea dv. mi se pare că cel mai de seamă lucru care s-a realizat a fost strîngerea tuturor forțelor creatoare într-un mănunchi și orientarea lor pe drumul sănătos al realismului socialist. Un alt lucru important înfăptuit în acești 15 ani este situația înfloritoare la care a ajuns creația muzicală românească. Lucrările noastre sînt astăzi ascultate și apreciate de milioane de oameni, fie la radio, fie în sălile de concert, fie pe discuri, atît în țară cît și în străinătate.

Însă cel mai important lucru care mi se pare că trebuie să-l desăvîrșim în toată plenitudinea lui este ca această muzică nouă pe care o scriu compozitorii noștri să pătrundă adînc în sufletele ascultătorilor transformîndu-le, ridicîndu-le, înnobilîndu-le și mobilizîndu-le spre viitoare mari realizări.

Acești 15 ani au fost pentru noi toți o mare școală a vieții. Am învățat în acest timp să iubim cu mai multă intensitate oamenii și forța lor creatoare și să ne alăturăm cu munca noastră eforturilor comune pentru construirea unei noi lumi, pentru construirea socialismului în țara noastră.

Pentru aceasta ne străduim, în fel și chip, să dăm glas, în creațiile noastre, acestor mari idei, prin cîntece de mase — concise, pătrunzătoare, directe și răscolitoare — pînă la opere și oratorii, pînă la marile simfonii ; de la lied, pînă la concert și poem simfonic și pînă la genurile valoroase ale muzicii de cameră. O rază a vieții noi trebuie să licărească și în muzica de dans și splendoarea comorilor adunate de veacuri în muzica noastră populară trebuie să fecundeze imaginația tuturor creatorilor noștri.

Iată despre ce discutăm noi la Uniunea Compozitorilor, cînd ne adunăm la masa rotundă în frumoasa noastră casă pe care ne-a dăruit-o Partidul, casă în care a trăit marele și neuitatul nostru George Enescu. Și acum, colegii mei, fiecare după locul de răspundere pe care îl ocupă în Uniunea Compozitorilor vă vor vorbi despre domeniile de creație pe care le conduc... și dacă va fi cazul, îmi voi permite să completez cele spuse.

Întrebare :

Maestre Alfred Mendelsohn, ce ne puteți spune despre relațiile dintre compozitorii din Republica Populară Română și cei din alte țări ?

Compozitorul ALF. MENDELSOHN

În acești 15 ani muzica românească și-a cîștigat peste hotare un prestigiu crescînd, iar noi, compozitorii români, am avut prilejul să luăm contact la fața locului cu colegii noștri din țările prietene și îndeosebi cu cei din Uniunea Sovietică, să cunoaștem munca lor precum și aspectele vieții muzicale din aceste țări. Am legat prietenii, am asistat la congrese, am vizitat orașe și ne-am apropiat sufletește de popoare mult deosebite dar atît de înrudite cu noi prin aspirațiuni comune. De neuitat îmi vor rămîne cîteva din asemenea călătorii.

Încep cu participarea noastră la Congresul de la Praga din aprilie 1948, Congres care a lărgit sfera de acțiune și a confirmat cu tărie valoarea tezelor fundamentale din Rezoluția C.C. al P.C.U.S. din 10 februarie 1948, cu privire la orientarea creației muzicale. Acolo am cunoscut pe compozitorul Iurii Șaporin, artist al poporului din U.R.S.S. și pe Tihon Hrennikov, primul secretar al Uniunii Compozitorilor Sovietici. Tot atunci l-am cunoscut pe muzicianul B. Iarustovski, pe colegul maghiar Paul Kadosa, pe compozitorii cehi Vaclav Dobias președintele Uniunii Compozitorilor cehoslovaci și pe Jan Kapr, pe eminentul muzicolog Antonin Sichra și alți compozitori și oameni de știință din Germania, R. P. Polonă, Anglia, Franța, Belgia, Elveția. Un alt eveniment de seamă a fost deplasarea a 12 compozitori români de frunte, într-o vizită de prietenie în Uniunea Sovietică, în iarna anului 1955. Nu găsesc cuvinte ca să exprim cordialitatea cu care am fost primiți atît la Moscova cît și la Leningrad și Kiev și atenția care s-a dat în audițiile organizate muzicii noastre. Atunci l-am cunoscut pe Dmitri Șostacovici și pe Aram Haciaturian, care și-au exprimat admirația față de marele nostru George Enescu și față de arta dirijorală a lui George Georgescu și Constantin Silvestri.

Cu prilejul acestei vizite am fost invitații venerabilului muzician sovietic, azi decedat, Reinhold Glier.

În anul 1955, un grup de compozitori români, în frunte cu primul nostru secretar am făcut o vizită în Franța și Belgia și am depus o coroană pe mormîntul încă proaspăt al marelui nostru Enescu.

Am cunoscut pe compozitorul belgian Jean Absil, prieten al țării noastre și admirator fervent al muzicii poporului nostru.

În urmă cu un an, un grup de cinci compozitori am fost în Transcaucazia, cu prilejul „Primăverii muzicale transcaucaziene", vizitînd orașele Baku, Erevan și Tiflis. Aci am legat noi și trainice prietenii, ne-am îmbogățit sufletele cu frumusețea locurilor și bunătatea oamenilor.

Am participat de asemenea la festivitățile bicentenarului nașterii lui Mozart la Viena și la alte multe reuniuni internaționale. Și țara noastră a găzduit cu dragoste oaspeții veniți din depărtări la Săptămîna muzicii noastre din 1951, la Festivalul Tineretului și Studenților din 1953 și, îndeosebi, la primul Festival Internațional „George Enescu" din anul trecut.

Discuțiile colegiale purtate ne-au arătat marea prețuire de care se bucură muzica noastră, care în anii

puterii populare a început să-şi cucerească locul cuvenit în arena internaţională, contribuind astfel la creşterea prestigiului cultural al ţării noastre, la cunoaşterea realizărilor noastre în aceşti 15 ani, datorită mersului nostru înainte spre socialism, sub îndrumarea Partidului nostru scump.

Întrebare :

Maestre Ioan Chirescu, sînteţi cunoscut ca unul dintre cei mai harnici promotori ai genului cîntecului de mase şi sînteţi şi secretarul Secţiei de cîntece de mase din Uniunea Compozitorilor. V-am ruga să ne spuneţi cîteva cuvinte despre evoluţia cîntecului de mase şi a muzicii corale de după 23 August.

Compozitorul IOAN CHIRESCU :

Pot spune cu satisfacţei că în anii aceştia de cînd poporul nostru muncitor este stăpînul tuturor bunurilor pe care le produce şi cultura noastră a făcut mari progrese. Pentru continuarea unor asemenea progrese este nevoie de pace şi pentru ca să ne putem desăvîrşi, în interesul tuturor este nevoie de un conducător încercat, cum este Partidul nostru. Iată pe scurt şi conţinutul cîntecelor noastre.

Numărul acestora este atît de mare, încît numai pomenirea titlurilor ar umple o carte. Firește, nu toate sînt de egală valoare. Am avut, în aceşti ani, bucuria să vedem ridicîndu-se compozitori tineri ca : Radu Paladi, Laurenţiu Profeta, Vasile Timiş, Teodor Bratu, Dumitru Bughici, Gheorghe Bazavan, Emil Lerescu şi alţii, pe lîngă compozitori mai vîrstnici şi cu meşteşug ca : Sabin Drăgoi, Hilda Jerea, Gheorghe Danga, Matei Socor, Mauriciu Vescan. Tradiţiile frumoase ale maestrului meu Dimitrie Kiriac, căruia îi păstrez o neştearsă amintire, au dat deci roade noi în vremurile noastre. Energia clocotitoare a maselor care construiesc fabrici şi uzine, avîntul şi mersul spre socialism al agriculturii noastre, toate acestea se îmbină şi luminează poeţi şi compozitori în cîntecele lor.

Întrebare :

Maestre Ludovic Feldman, dv. care răspundeţi de Secţia de muzică simfonică şi de cameră din Uniunea Compozitorilor, ce ne puteţi spune despre dezvoltarea acestor genuri în ultimii 15 ani ?

Compozitorul L. FELDMAN :

Muzica simfonică de după 23 August s-ar putea caracteriza printr-o profundă transformare în primul rînd în conţinut, apoi printr-o înnoire permanentă a limbajului muzical, corespunzătoare ideilor care însufleţesc pe compozitorii noştri în legătură cu viaţa plină şi ritmul muncii din ţara noastră.

În aceşti ani, datorită sprijinului acordat de Partidul şi de statul nostru de democraţie populară, poziţia socială a compozitorului de muzică simfonică, sfera de preocupări s-au schimbat radical. Îmi amintesc cum pe vremuri trebuia să ne rugăm de un dirijor, trebuia să ne copiem singuri ştimele, să ne cumpărăm noi înşine biletele pentru a avea ascultători şi pînă la urmă ne puneam întrebările cele mai grele pentru un creator : pentru ce scriem, pentru cine scriem ? Astăzi ştim bine cui se adresează muzica noastră şi ne străduim ca ea să-şi atingă ţinta : inima celor cărora le este destinat mesajul nostru artistic.

Mari progrese s-au făcut în ultimii 15 ani. Compozitorii mai vîrstnici ne-au dat nenumărate lucrări noi de valoare. Nu pomenesc decît de cîteva dintre ele ca : lucrările noi şi liedurile maestrului Jora, lucrările simfonice ale lui Marţian Negrea, Dansurile simfonice şi concertele lui Paul Constantinescu, creaţiile simfonice şi de cameră ale lui Ion Dumitrescu, Sigismund Toduţa şi Zeno Vancea, oratoriul şi operele lui Gheorghe Dumitrescu, poemele simfonice, oratoriile şi baletele lui Alfred Mendelsohn, liedurile şi muzica de cameră de Tudor Ciortea şi multe altele. Dar şi mai minunată este evoluţia tineretului nostru creator în mijlocul căruia găsim compozitori ca : Anatol Vieru, Theodor Grigoriu, Mircea Chiriac, Pascal Bentoiu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Radu Paladi, Laurenţiu Profeta, Doru Popovici, Ştefan Niculescu, Dumitru Bughici, Ştefan Mangoianu, Adrian Raţiu, Andreas Profetje, Cornel Ţăranu, Erwin Junger şi mulţi alţii.

Regret că nu pot cita pe toţi aceia care s-au evidenţiat în aceşti 15 ani. Amintesc că numeroşi compozitori au fost distinşi cu titluri, ordine şi Premii de Stat.

Iată de ce mă simt atît de bucuros cînd privesc înapoi la ceea ce s-a făcut şi cînd mă gîndesc înainte la ce mai avem de făcut.

Întrebare :

Dv., maestre Ion Vasilescu, sînteţi o figură cunoscută tuturor iubitorilor de muzică uşoară din ţara noastră. Spuneţi-ne ce credeţi că este important în legătură cu muzica noastră uşoară şi de dans ?

Compozitorul ION VASILESCU :

Urmînd o tradiţie începută prin anul 1920 muzica noastră uşoară s-a reîmprospătat în ultimii 15 ani şi aceasta se datoreşte bunului exemplu a creaţiei de muzică uşoară sovietică, discuţiilor şi concluziilor pozitive ce s-au desprins încetul cu încetul, ani de-a rîndul, în cenaclele organizate de Uniunea Compozitorilor, precum, mai ales, înaltei preţuiri şi sprijinului neprecupeţit pe care Partidul şi Guvernul ni l-au acordat, stimulent viguros pentru creaţie. Melodia muzicii uşoare româneşti este din ce în ce mai apropiată de cîntecul popular, armonia şi orchestraţia fiind realizate la un nivel mereu mai artistic. Textele care însoţesc muzica uşoară şi-au lărgit orizontul, cuprinzînd astăzi cele mai variate şi multiple aspecte ale vieţii noi din ţara noastră, cîntînd oameni şi fapte, oglindind cu mijloacele specifice genului, realizările din anii puterii populare.

În numele colegilor mei, compozitori de muzică uşoară precum şi personal, ne angajăm ca în viitor să dăm şi mai multe şi mai bune cîntece spre bucuria auditorilor noştri pe care, sperăm, că nici pînă acum nu i-am decepţionat...

Întrebare :

Maestre Gherase Dendrino, dv. care sînteţi compozitor şi dirijor, fruntaş al genului de operetă, vă rugăm să ne vorbiţi despre succesele acestui gen în anii de după eliberare.

Compozitorul G. DENDRINO :

Înainte de eliberare, în ceea ce priveşte genul „Operetă" nu ne găseam într-o situaţie înfloritoare. Singura trupă (particulară bineînţeles) „Alhambra" se lupta să trăiască, dar făcînd concesii gustului burgheziei de atunci, spectacolele de operetă erau un compromis între acest gen şi între revistă şi music-hol.

După eliberare, Teatrul Armatei ia iniţiativa creării unui teatru de operetă şi joacă : „Pericola" (Offenbach), „Tarsiţa şi roşiorul" (Gh. Dumitrescu şi V. Doboş), apoi „Vînt de libertate" (Dunaevski). Atunci s-a văzut că genul trăieşte şi este primit de publicul muncitoresc cu mare dragoste. În 1950 se înfiinţează Teatrul de Stat de Operetă. Sub imboldul Partidului şi Guvernului, forurile în drept, adică Ministerul Învăţămîntului şi Culturii şi Uniunea Compozitorilor, stimulează creaţia originală şi astfel apar — rînd pe rînd — operetele : „N-a fost nuntă mai frumoasă" (N. Kirculescu), „Ana Lugojana" (F. Barbu) „Culegătorii de stele" (Fl. Comişel), „Lăsaţi-mă să cînt" (G. Dendrino), „Plutaşii de pe Bistriţa" (F. Barbu) şi „Colomba" (E. Roman).

Împreună cu libretiştii, noi compozitorii, am căutat să părăsim vechile formule perimate, devenite şablon. Libretiştii noştri au fost îndemnaţi să caute subiecte din actualitate sau din trecutul de luptă al poporului romîn.

În operetele noastre de azi nu lipsesc momentele muzicale de intonaţie românească. În unele din piese, cum ar fi „Plutaşii de pe Bistriţa" şi „Ana Lugojana" de Filaret Barbu, toată muzica este bazată pe inspiraţie folclorică. Eforturile noastre au avut răsunet şi peste hotare : „Plutaşii de pe Bistriţa" şi „Lăsaţi-mă să cînt" sînt jucate de teatre din alte ţări. Datorăm aceste succese regimului de democraţie populară, în care arta este stimulată şi compozitorii se bucură de condiţii optime de creaţie.

Întrebare :

Maestre Zeno Vancea, în calitatea dv. de Secretar al Secţiei de muzicologie a Uniunii Compozitorilor, ce ne puteţi spune despre dezvoltarea muzicologiei româneşti în anii puterii populare ?

Compozitorul ZENO VANCEA :

Între multe alte discipline ştiinţifice care au luat un avînt deosebit

în țara noastră, poate fi socotită și muzicologia, această „cenușăreasă" a culturii burgheze de odinioară. Condițiile favorabile create de Partid și Guvern prin achiziționarea lucrărilor de muzicologie, prin tipărirea și difuzarea lor, au dat posibilitatea ca muzicologii să se poată consacra, cu toată puterea lor de muncă acestei activități atît de puțin apreciată, în trecut, cînd muzicologii trebuiau să-și tipărească lucrările pe cheltuiala lor proprie. Astfel, în vastul domeniu al muzicologiei — care cuprinde : estetică, istoriografie, teorie folclor, critică, muzică și pedagogie muzicală — putem consemna o importantă creștere cantitativă și calitativă față de activitatea muzicologică din trecut.

Ca un semn deosebit de îmbucurător trebuie să subliniem creșterea cadrelor tinere, atrase spre această carieră în urma perspectivelor favorabile ce li se deschid ca cercetători și cronicari ai unei vieți muzicale deosebit de bogate și variate. Pînă în momentul de față, rezultatele cele mai satisfăcătoare au fost obținute în domeniul istoriografiei în care, vîrstnici și mai tineri și-au adus contribuțiile lor importante, în frunte cu prof. George Breazul — cu însemnate lucrări despre Anton Pann, Dimitrie Kiriac, Gavriil Musicescu —, un colectiv împreună cu Tudor Andrei — cu o „Istorie a muzicii după 23 August", precum și multe altele.

Și în domeniul folclorului au apărut lucrări interesante, ca aceea a lui Tiberiu Alexandru despre instrumentele populare, a lui Gheorghe Ciobanu despre opera folcloristică a lui Anton Pann, și alte multe studii și articole care apar în mod curent în Revista de Folclor.

Revista „Muzica", organ al Uniunii Compozitorilor și al Ministerului Învățămîntului și Culturii, redacțiile muzicale și lectoratele Radio-ului și ale filarmonicelor din țară au polarizat un număr considerabil de muzicologi și critici îndeosebi tineri, care dezbat probleme de estetică, cum ar fi de pildă : problema realismului socialist, problema programatismului, a accesibilității, și altele și în același timp fac cunoscute publicului din țară și de peste hotare creațiile romînești. De asemenea, trebuie consemnat avîntul important al criticii muzicale, domeniu în care activează o serie de tineri merituoși. Muzicologia are deci toate condițiile prielnice de dezvoltare și putem spera că-și va continua linia ei ascendentă.

Întrebare :

Tovarășe Radu Paladi, dv. sînteți laureat al mai multor concursuri internaționale de tineret și festivaluri internaționale precum și al unor concursuri naționale. Ce ne puteți spune despre succesele tinerilor noștri compozitori, cu prilejul acestor mari întîlniri ?

Compozitorul RADU PALADI :

În vremea care s-a scurs după 23 August 1944 — și în special după înființarea în 1949 a Uniunii Compozitorilor, s-au afirmat în viața muzicală a țării noastre o serie de talente noi din tînăra generație, care și-au adus cu elan și entuziasm contribuția lor la dezvoltarea școlii noastre de compoziție. Mulți dintre acești tineri s-au făcut cunoscuți și dincolo de hotarele țării, cu prilejul unor concursuri internaționale de creație, contribuind astfel la ridicarea prestigiului muzicii românești. Numeroase lucrări au fost privite cu interes, unele chiar cu entuziasm, de către membrii juriilor la festivalurile de tineret.

Ne este proaspăt în minte succesul obținut recent de Sergiu Sarchizov la Viena. Lucrările lui Tiberiu Olah, Dumitru Capoianu, Anatol Vieru, Dumitru Bughici și ale altora, au fost viu apreciate cu ocazia concursurilor de la Moscova și București. Toate aceste izbînzi de peste hotare ale muzicii românești ne confirmă că în țara noastră, datorită condițiilor create de Partidul și Statul nostru în anii puterii populare, există și se dezvoltă tinere talente, al căror drum în creație se dovedește rodnic și plin de perspective.

Întrebare :

Tovarășe Laurențiu Profeta, în calitatea dv. de conducător al Direcției instituțiunilor muzicale din Ministerul Învățămîntului și Culturii, v-am ruga să ne arătați care sînt aspectele cele mai importante ale dezvoltării vieții noastre muzicale în ultimii 15 ani.

Compozitorul L. PROFETA :

Răspunsul meu va trebui, desigur, să cuprindă cuvinte puține, dar faptele sînt multe, nenumărate. De aceea voi face apel la cîteva cifre, care cred că pot exprima mai grăitor chiar decît cuvintele, marele avînt luat de viața noastră muzicală în cei 15 ani.

În trecut existau în întreaga țară doar cîteva instituții muzicale, a căror activitate era de multe ori sporadică, la tot pasul zăgăzuită de fel de fel de greutăți, de dezinteresul total al oficialității din acele vremuri. Astăzi, numai în București avem 4 orchestre simfonice, Teatrul de Operă și Balet, Teatrul de Operetă, 2 coruri academice, 4 ansambluri de cîntece, 2 orchestre de estradă, 3 mari orchestre populare pentru a nu vorbi decît de formațiile profesioniste cu activitate permanentă. Adăugați la aceasta cele 15 orchestre simfonice înființate în anii regimului nostru democrat în centre ca : Timișoara, Iași, Cluj, Craiova etc. cele două opere din Cluj, operele și teatrele muzicale înființate la Timișoara, Iași, Galați, Orașul Stalin și Constanța, ansamblurile de cîntece și dansuri din Craiova, Suceava și Baia Mare. Adăugați corurile academice din Iași, Arad, Timișoara, cele 22 orchestre populare ce activează în diferite regiuni. Mai adăugați nenumăratele formații de amatori ce împînzesc țara și veți avea tabloul vieții noastre muzicale noi, un tablou atît de vast și bogat încît nici nu poate fi măcar comparat cu firava înjghebare a vieții muzicale din trecut, în care cei mai buni dintre muzicienii noștri și-au irosit forțele în condițiile vitrege ale regimului burghezo-moșieresc.

Cu sprijinul și sub îndrumarea Partidului Muncitoresc Romîn, zecilor de formații muzicale enumerate mai sus li s-au creat condiții optime de dezvoltare. Ele au colective numeroase, cadre calificate, educate în cele 37 școli de muzică înființate după 23 August și în conservatoarele din București și Cluj.

S-au construit edificii ce deservesc viața muzicală, ca cel al Teatrului de Operă și Balet, Palatul Radiodifuziunii, sălile de concert și teatrele muzicale din Craiova, Constanța, Iași și Orașul Stalin. Nu e de mirare că în atari condițiuni, create de regimul democrat popular, poporul nostru al cărui talent muzical este cunoscut în întreaga lume, în anii vieții libere, creatoare, de după 23 August, s-a putut bucura din plin de muzică, participînd intens la concerte și spectacole, înconjurînd cu dragoste pe muzicieni. Datele statistice ne arată că publicul muzical actual s-a înzecit față de cel dinainte de 23 August, aceasta numai în sectorul concertelor simfonice și teatrelor muzicale, fără a ne referi la muzica ușoară, populară și de mase, unde, evident, această creștere este mult mai mare.

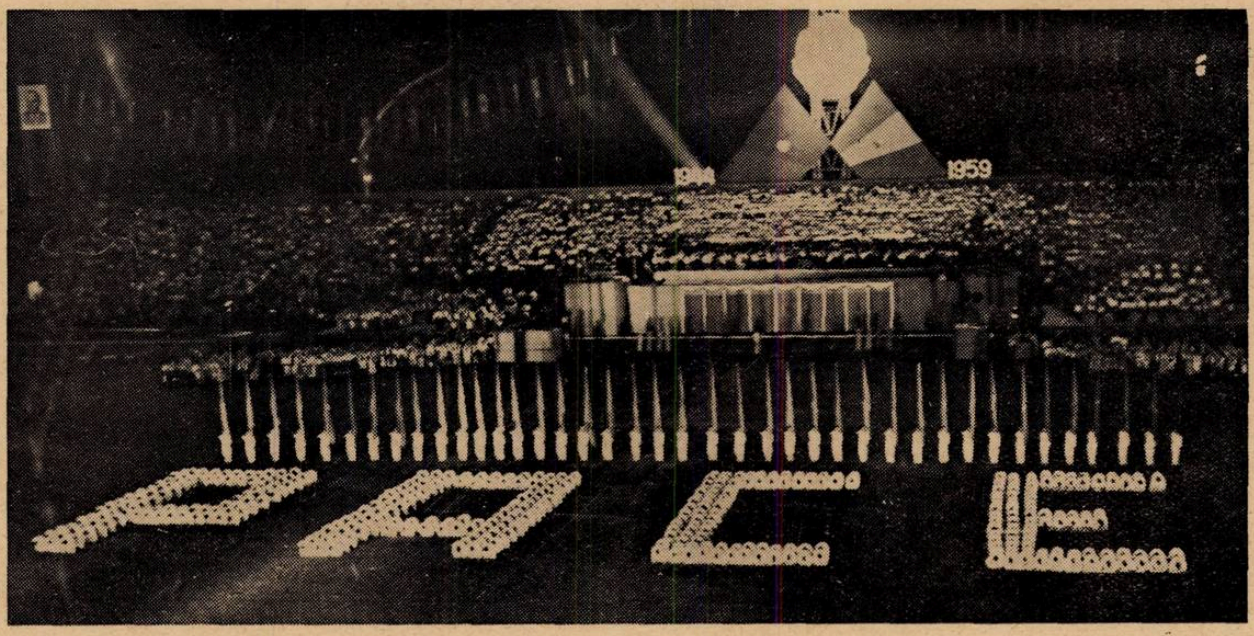
În anul 1958 au avut loc circa 7.400 manifestări muzicale la care au participat peste 3.600.000 spectatori. Comparați aceste cifre cu cele ale anului 1938, în care au avut loc circa 500 manifestări cu 160.000 de participanți.

Nu e de mirare că în atari condițiuni, Republica Populară Romînă a devenit un important centru muzical, care atît în ce privește creația, cît și interpretarea, a ajuns să fie călduros apreciat, de oaspeții veniți de peste hotare, așa cum am constatat cu prilejul Festivalului Internațional „George Enescu".

Nivelul înalt atins de viața noastră muzicală este confirmat și de fiecare turneu peste granițe al muzicienilor noștri de frunte, de fiecare din cele peste 150 titluri de laureați cucerite de tinerii noștri soliști la concursurile internaționale, de fiecare execuție peste graniță a lucrărilor compozitorilor romîni.

Compozitorul ION DUMITRESCU: Aceste succese, dar mai ales faptul că arta noastră devine tot mai mult un bun al maselor largi sînt pentru noi un imbold puternic întru desăvîrșirea creației, pentru a sluji și mai bine revoluția culturală ce se desfășoară pe tot cuprinsul patriei noastre.

(17 august 1959)



Spectacole festive dedicate Zilei Eliberării

de J.-V. PANDELESCU

Manifestările în cinstea măreței zile a Eliberării au culminat cu două spectacole de mare amploare la care și-au dat concursul mii de tineri artiști profesioniști și amatori, sportivi, ostași, ș.a.

Stadionul Republicii care a cuprins peste 50.000 spectatori a avut un aspect sărbătoresc, de zile mari. Spectacolele, la care au participat marile Ansambluri de cîntece și dansuri ale Ministerului Afacerilor Interne, Ministerului Forțelor Armate, Consiliului Central al Sindicatelor, Sfatului Popular al Capitalei, Ministerului Transporturilor și Telecomunicațiilor, Uniunii Tineretului Muncitor precum și reprezentanți ai altor zece coruri de amatori, au fost grăitoare pentru realizările tineretului nostru crescut în anii puterii populare pentru creația compozitorilor și măiestria dansatorilor, pentru caracterul de masă al tuturor manifestărilor.

Am ascultat recentul „Imn pentru 23 August" în care compozitorul Ion Vasilescu a concentrat, pe temeiul versurilor înaripate ale lui Mihu Dragomir, semnificația măreței zile. Sînt de relevat caracterul imnic al cîntecului, căldura sentimentului care îl însuflețește, măiestria cu care compozitorul a îmbinat, în final, un fragment din cîntecul „Măreț pămînt al Patriei iubite" de Ion Chirescu, cu acordurile imnului sovietic. Dirijorul Dinu Stelian, stăpînind cu pricepere și autoritate o uriașă masă vocală și instrumentală (peste 1500 coriști și 200 orchestranți) a reușit să redea întreg conținutul patriotic al acestui frumos imn. Este de subliniat totodată participarea la interpretarea unor cîntece cu caracter de masă a soliștilor Zenaida Pally și Ladislau Konya.

Sub aceeași baghetă, corurile și orchestrele reunite au dat o interpretare convingătoare, cîntecelor mobilizatoare „Să fii Partidului oștean" de Matei Socor, pe versuri de Mihail Beniuc, „Republică iubită țară" de Ion Chirescu, pe versuri de Ion Jebeleanu, „Crainici ai Păcii" de Sarchizov.

Activitatea corurilor marilor ansambluri s-a dezvoltat, în anii de după eliberare, pe o bază sănătoasă, ținînd seamă, pe de o parte de tradiția muzicii noastre corale, ilustrată în trecut de fruntașii acestui gen — Musicescu, Dima, Vidu, Cucu, Chiriac — pe de altă parte de exemplul luminos al marilor ansambluri corale sovietice conduse de Alexandrov, Piatnițki, Sveșnicov ș.a. care ne-au vizitat țara după 23 August 1944. S-a urmărit și se urmărește necontenit majorarea expresivității în interpretare, în funcție de conținutul cîntecelor. Prezentarea, atît la stadion cît și la Teatrul de Operă și Balet, a medalionului muzical cuprinzînd cunoscutele cîntece revoluționare atît de dragi clasei muncitoare și poporului nostru „Porniți înainte tovarăși", „Alarmă la C.F.R.", „Privesc din Doftana", „Jiule, tu curgi departe" (prelucrate de Florin Comișel) sub bagheta dirijorului Victor Popescu și cu concursul soliștilor Nicolae Herlea și Micaela Botez a vădit un nivel artistic ridicat, o disciplină frumoasă, un cînt omogen, nuanțe dinamice expresive, legate de conținutul revoluționar al muzicii.

O formație de muzică populară alcătuită din peste 160 muzicanți aparținînd orchestrelor de muzică populară Radio, „Barbu Lăutaru", „Ciocîrlia" și a Sfatului Popular al Capitalei a prezentat, sub conducerea dirijorului Victor Predescu, un program cuprinzînd unele bucăți reprezentative ale creației noastre populare, din diferitele regiuni ale țării. După „Hora în șapte scări" și „Plimbarea și jocul călușarilor" — cărora dirijorul le-a evidențiat caracterul lor ritmic pregnant, Ion Cristoreanu a interpretat un cîntec ciobănesc tipic, cu strigături din Jina — comună vestită pentru frumoasele cîntece interpretate îndeosebi la cavalele păstorești.

Virtuoșii naiști Damian Luca și Ion Oprea au interpretat apoi cu avînt și cu strălucire „Sîrba moldovenească" și „Ciocîrlia", iar cimpoerul Marin Chiser jocul „Ca la Breaza".

În cadrul acestui concert de muzică populară, Maria Tănase a cîntat „Hora păcii", pe un text actual, iar Ion Luican cîntecul „Mărioară, Mărioară" din folclorul muntenesc.

Este de arătat că deşi aparţinînd la patru formaţii diferite, muzicanţii au realizat — datorită simţului muzical al dirijorului Victor Predescu, un tot bine sudat şi echilibrat care a dat bucăţilor o interpretare avîntată, pătrunsă de o comunicativă voioşie populară.

Orchestrele de muzică uşoară ale Teatrului de estradă şi Radiodifuziunii împreună cu un grup de violonişti de la Teatrul de Operetă au interpretat sub conducerea lui H. Mălineanu un potpuriu alcătuit din cele mai reuşite melodii scrise după 23 August 1944. Ele au arătat noua orientare a creaţiei de muzică uşoară, evoluţia acesteia către cîntecul care să oglindească viaţa nouă, succesele muncii socialiste, frumuseţile patriei, ale Capitalei ţării ş.a. : „Pentru voi ridic paharul" de N. Kirculescu, „Fetiţă de la Jii" şi „Calea Griviţei" de H. Mălineanu, „Tropa-tropa" şi „Trenule, tren fără fum" de Elly Roman, „Bădiţa cu tractorul" de Ion Vasilescu, „Bucureşti, Bucureşti" şi „Înfloreşte ţara mea" de A. Giroveanu, „Bucureşteana" de Florentin Delmar, „Morăriţă" de Gelu Solomonescu, „23 trandafiri" de H. Mălineanu, „Cîntă d-alea de-ale noastre" de Ion Vasilescu, „Cale lungă drum de fier" de Gherase Dendrino, ş.a.

Melodiile au fost interpretate cu multă viaţă de cunoscuţii solişti Gică Petrescu, Dorina Drăghici, Trio Grigoriu, Maria Serea, Luigi Ionescu, surorile Kozac, Cvartetul „Armonia" ş.a.

Un loc de seamă l-au ocupat în programe manifestările cu caracter dansant ale ansamblurilor reunite. Orchestra ansamblurilor dirijată de Alois Hönig a susţinut o minunată desfăşurare de jocuri populare din diferitele regiuni ale ţării şi prezentarea unor tablouri coregrafice ca „Eliberarea patriei", „Marea Sărbătoare" ş.a.

Diversitatea figurilor dansante, sprinteneala şi precizia execuţiei, frumuseţea adesea fermecătoare a costumelor, au dat multă strălucire acestor manifestări. Îndeosebi suita „Aşa se joacă pe la noi" — cuprinzînd unele dintre cele mai caracteristice hore, brîuri, sîrbe şi alte dansuri din diferitele regiuni ale ţării — prezentată la Teatrul de Operă şi Balet, a stîrnit admiraţia tuturor.

Coregrafilor Petre Bodeuţ, Gheorghe Baciu, Eugenia Popescu-Judeţ, Gheorghe Popescu-Judeţ le revine meritul de a fi aranjat aceste dansuri cu respectarea, chiar în cazul stilizărilor, a specificului lor naţional. (Muzica : Constantin Arvinte şi Nicolae Patrichi ; dirijori : Carol Litvin, Dinu Stelian Alois Hönig).

Tot pe scena Teatrului de Operă şi Balet, Ansamblul de cîntece şi dansuri al Ministerului Afacerilor Interne a prezentat scenariul coregrafic „Marea sărbătoare" (scenariul I. Brunner ; coregrafia I. Brunner — Tamara Carp ; muzica Viorel Doboş, conducerea muzicală Alois Hönig). Încercare de a reda prin dans, pantomimă şi muzică, într-o succesiune de scenete, lupta comuniştilor din ilegalitate împotriva războiului de agresiune antisovietică, teroarea poliţiei burghezo-moşiereşti, insurecţia armată, fraternizarea cu bravele armate sovietice eliberatoare şi, în final, opera de reconstrucţie a ţării, scenariul coregrafic „Marea Sărbătoare" se înscrie pe linia unor spectacole-balet cu temă cum a fost şi „Sărbătoarea primăverii" reprezentat la Teatrul C.C.S.

Subliniind însemnătatea strădaniei tuturor şi în mod deosebit pasul înainte realizat de compozitorul Viorel Doboş pe drumul unei muzici melodioase, cu caracter popular, orchestrată cu brio şi legată cu succes de acţiunea scenică, relevăm faptul că un asemenea spectacol-balet lasă încă deschise anumite probleme gingaşe ca de pildă evitarea căderii în naturalism, temperarea gesticei, deseori exagerată, înlăturarea schematismului. Este neîndoios că dacă elanul cu care se lucrează va fi dublat de o exigenţă sporită în ceea ce priveşte înfăţişarea, cu adevărat realistă, a temelor propuse, asemenea spectacole-balet sînt menite să repurteze succese dintre cele mai frumoase.

Spectacolul de pe stadion a cuprins o seamă de desfăşurări sportive de mare amploare la care au participat mii de tineri. Ele au fost susţinute de fanfara „Grănicerilor" (din Ministerul Afacerilor Interne) condusă de maior Nedelcu. Au fost executate tablouri foarte sugestive reprezentînd „Harta ţării", „Pacea", omagiul Partidului.

Ambele spectacole au fost remarcabil regizate (Nicuşor Constantinescu). S-a ţinut seama de valoarea efectelor de lumină, de dispoziţia grupurilor dansante şi corale etc. Cu rezervele pe care ni le impun sistemul defectuos de amplificare de pe stadion (ing. Buican) tocmai într-o asemenea înălţătoare împrejurare — ceea ce a dus la o ştirbire simţitoare îndeosebi a valoroasei munci dusă de colectivul de muzică uşoară — spectacolele menţionate au oferit o imagine vie şi convingătoare a frumoaselor realizări ale ansamblurilor de cîntece şi dansuri cît şi ale sportivilor noştri, în anii ce au urmat Eliberării.

A XII-a Conferinţă anuală a Consiliului Internaţional de muzică populară

de **TIBERIU ALEXANDRU**

Răspunzînd invitaţiei Institutului de folclor şi Comisiei Naţionale a Republicii Populare Romîne pentru UNESCO, Consiliul Internaţional de Muzică Populară — International Folk Musik Council (I.F.M.C.) — şi-a ţinut cea de-a XII-a Conferinţă anuală în ţara noastră. Lucrările s-au desfăşurat între 12—17 august la Sinaia (complexul Peleş).

Comisia Internaţională de Muzică Populară a luat fiinţă în septembrie 1947, sub preşedinţia cunoscutului compozitor şi folclorist englez Ralph Vaughan Williams, cu scopul culegerii, studierii şi popularizării folclorului muzical din toate ţările. Consiliul Internaţional de Muzică Populară şi-a propus să încurajeze studiile de folclor comparat şi să militeze pentru întărirea legăturilor de prietenie între naţiuni prin stimularea interesului comun pentru creaţia artistică a maselor largi populare din lumea întreagă. Alături de Comisia Internaţională de Artă Populară (C.I.A.P.), care grupează folclorişti şi cercetători ai artelor populare plastice, Consiliul Internaţional de Muzică Populară îşi desfăşoară activitatea sub oblăduirea Organizaţiei Naţiunilor Unite pentru Educaţie, Ştiinţă şi Cultură (UNESCO). Se organizează festivaluri internaţionale de muzică populară, conferinţe speciale în scopul înfăptuirii studiilor de folclor comparat şi se ţin congrese anuale în care se dezbat felurite probleme teoretice, principiale şi metodologice, ale folcloristicii, după o tematică dinainte stabilită pentru fiecare congres în parte precum şi chestiuni organizatorice privind bunul mers al lucrărilor. Consiliul publică

un buletin anual de studii și recenzii, buletine periodice de informare, un catalog internațional al înregistrărilor de muzică populară, colecții internaționale de folclor muzical ș.a. O secție specială a Consiliului se îngrijește de popularizarea muzicii populare autentice prin emisiunile radiofonice. Consiliul Internațional de Muzică Populară numără printre membrii săi o bună parte dintre cei mai de seamă folcloriști din lume, peste 70 de arhive și institute de folclor și 18 centre de radio și televiziune din 52 de țări. Republica Populară Romînă este reprezentată prin Institutul de folclor și Radioteleviziunea Romînă.

Conferința din anul acesta — cea dintîi ținută într-o țară de democrație populară — s-a bucurat de un interes cu totul deosebit, manifestat, între altele, printr-o bogată participare. După cum a declarat folcloristа engleză Maud Karpeles, secretara Comisiei Internaționale de Muzică Populară, nici una din conferințele anterioare nu s-a bucurat de o participare atît de numeroasă : 104 membri din 27 de țări, din patru continente.

Lucrările conferinței au fost deschise de Prof. Dr. A. E. Cherbuliez (Elveția), vicepreședinte al Consiliului. Dînsul și-a exprimat convingerea că lucrările se vor desfășura în spiritul înțelegerii reciproce, în slujba păcii dintre popoarele lumii. Vorbitorul și-a exprimat prețuirea față de munca depusă de Comitetul național romîn pentru organizarea conferinței.

În numele Comisiei Naționale a Republicii Populare Romîne pentru UNESCO și a Comitetului național pentru organizarea celei de a XII-a conferințe a Consiliului Internațional de Muzică Populară, acad. Iorgu Iordan a urat deplin succes lucrărilor conferinței. „Cu toate deosebirile și caracterele particulare ce au fost imprimate fenomenului folcloric, datorită condițiilor specifice de dezvoltare ale fiecărui popor, există în varietatea manifestărilor folclorice un fond comun, o bază comună care constă din simțămintele de încredere în viitor, de viață pașnică, de fericire, de dragoste de natură și de oameni, care străbate puternic fenomenul folcloric din orice parte a lumii" — a spus vorbitorul.

În numele Ministerului Învățămîntului și Culturii, conferința a fost salutată de tov. ministru adjunct C. Prisnea. D-sa a spus printre altele : „Participarea atît de numeroasă a folcloriștilor din diferite țări la această conferință este o dovadă a creșterii activității consiliului Dvs. și o mărturie a interesului specialiștilor în folclor pentru bogăția și varietatea folclorului țării noastre. Eliberarea țării de sub jugul fascist a deschis larg poporului romîn căile unei vieți mai bune, a dus la ridicarea considerabilă a nivelului său de trai și de cultură. Aceasta a avut o puternică influență și asupra dezvoltării folclorului. Mugurii acestui folclor nou există și sîntem convinși că nu vor întîrzia să înflorească".

„Cercetarea folclorului face parte integrantă din preocupările cultural-artistice și științifice ale statului nostru și se bucură de sprijinul său multilateral".

„Sîntem convinși că această întîlnire internațională va duce la o apropiere strînsă între folcloriștii din diferite țări și la o mai bună cunoaștere și prețuire a culturii diferitelor popoare, iar aceasta va sluji fără îndoială întăririi prieteniei dintre popoare, va sluji cauzele păcii, căreia poporul nostru îi este profund atașat".

S-a trecut apoi la lucrările efective ale conferinței.

Cele mai multe comunicări au fost consacrate cercetărilor făcute în lumea instrumentelor muzicale populare. Anthony Cuthbert Baines (Anglia) a expus în cadrul comunicării sale intitulată *Organologia și instrumentele muzicale europene*, o seamă de principii care trebuiesc avute în vedere la studierea instrumentelor muzicale populare. Adoptînd o atitudine critică față de tipologia exagerată adoptată de unii cercetători, în detrimentul altor aspecte la fel de necesare unei înțelegeri depline, vorbitorul a subliniat însemnătatea studierii instrumentelor în evoluția lor în decursul istoriei, evoluție legată de repertoriul pe care-l însuflețesc. D-sa a atras totodată luarea aminte asupra necesității studierii instrumentelor care au pătruns în lumea cîntecului popular, cu prefacerile pe care acestea le suferă cîteodată și cu adaptarea unei tehnici adecvate intonațiilor populare. Principii asemănătoare au fost cuprinse și în comunicarea *În legătură cu cercetarea instrumentelor muzicale populare în R.P.R.* prezentată de Prof. Tiberiu Alexandru (R.P.R.), cu referire specială la metoda de cercetare adoptată de folcloristica romînă, metodă care s-a extins în vremea din urmă și asupra procesului construirii instrumentelor muzicale populare.

Celelalte comunicări de organologie au avut drept obiect felurite probleme cu caracter special. Dr. Laurence Picken (Anglia) s-a ocupat de *Instrumente de trei sunete din Republica Populară Chineză*. Cercetarea sa de adevărată „arheologie muzicală" riscă să ducă la concluzii greșite privitoare la posibilitățile sonore ale instrumentelor în chestiune. Instrumente muzicale în aparență foarte simple pot ascunde o tehnică rămasă necunoscută, mult mai bogată decît am bănui după aparență. O dovadă în această privință a adus-o excelenta comunicare a Prof. Nguyen Xuan Khoat (R. D. Vietnam). Vorbitorul a prezentat un instrument muzical extrem de simplu, „dan-bau", un monocord, care în mîna executanților populari vietnamezi devine o prețioasă unealtă muzicală, din care se pot cînta melodii nespus de bogate și de expresive pe un ambitus cuprinzînd toate sunetele a trei octave. Congresiștii au avut prilejul să-l asculte „pe viu" și să-l admire pe țăranul Marin Toma din comuna Victoria (Călmățui-Galați) neîntrecut executant din solz de pește și pe Mihai Lăcătuș din Capu Satului (Cîmpulung-Suceava) cîntînd doine, cîntece și jocuri din „telinca" sa, cel mai simplu fluier care se poate închipui : o simplă țeavă complet deschisă la amîndouă capetele, fără deschizături pentru degete. Ei s-au putut convinge că în studierea instrumentelor muzicale populare nu ajunge simpla cunoaștere în sine a instrumentului muzical, fără tehnica care-i dă viață, tehnică izvorîtă din mintea veșnic iscoditoare a omului, creatorul tuturor valorilor.

Prof. Dr. Antoine Cherbouliez (Elveția) a prezentat o documentată expunere despre țambalul elvețian : *Cîteva observațiuni asupra psalteriumului (timpanonul) popular elvețian „Hackbrett"*, Dr. Erich Stockmann (R. D. Germană) a vorbit cu multă competință despre *Instrumente de tipul clarinetului din Albania*, pe care le-a studiat nu de mult la fața locului, Vasil Hagimanov (R. P. F. Iugoslavia) a vorbit despre *Cavale, instrumente muzicale din Macedonia*, iar Prof. Stoian Petrov (R. P. Bulgaria) despre *Instrumentele populare din Bulgaria*.

Patru referate au fost consacrate legăturilor dintre muzică și poezie în cîntecul popular. *Raporturile între metrul poetic și ritmul muzical în tradiția populară din Bosnia și Herțegovina* de Prof. Cvjetko Rihtman (R. P. F. Iugoslavia) în care autorul arată că melodica determină ritmul versului, din care pricină nu se poate concepe studierea structurii metrice a poeziilor populare din partea locului fără să se cunoască ritmul melodiilor pe care acestea se cîntă. Dr. Valens Vodušek (R.P.F. Jugoslavia) a vorbit despre *Relația dintre structura metrică a versului și structura melodică în cîntecele populare slovene*. Conferențiarul a demonstrat că un anume tip ritmic poate fi legat numai de o anume structură a versului, lucru care este valabil nu numai pentru Slovenia ci și pentru toate țările europene unde s-a constatat prezența tipului ritmic în chestiune. Mai mult, vorbitorul a observat cum cîntecele aparținînd unui anumit tip ritmic fac totodată parte dintr-un anume tip melodic. De aici întrebarea dacă nu cumva criteriul ritmic ar putea fi privit ca mijlocul cel mai de seamă de clasificare pentru melodiile populare. Lăsînd la o parte cîntecele cu ritm parlando-rubato, deoarece acolo nu poate fi vorba de un „tip ritmic" limpede conturat, un asemenea criteriu de clasare ar putea să realizeze cel mai bine ceea ce se caută de multă vreme : ne va permite să adunăm cele mai multe melodii care să fie înrudite între ele și din punct de vedere melodic. Karel Salomon (Izrael) a dezbătut *Problemele cîntece-*

lor vechi într-o limbă reînviată. Limba ebraică a continuat să viețuiască nu numai în rugăciuni ci și în cîntece.

Față de această măsură de reînviere artificială a unor cîntece străvechi, nu întotdeauna populare, pe care masele largi populare nu le cîntă credem că mult mai importantă este studierea folclorului evreiesc viu, a transformărilor care se petrec în zilele noastre, determinate de noile condiții de viață. Asemenea prefaceri au putut fi de altfel observate în filmul cu dansuri populare evreiești prezentate de folcloristа Gurit Kadman (Izrael). Dr. Leo Levy (Izrael) a prezentat o comunicare cu titlul *Cîntece populare evreiești în limbi europene.*

Problema analizei stilurilor vocale și instrumentale a format obiectul a două referate. Prof. Georgio Nataletti (Italia) a vorbit despre *Stil vocal și instrumental,* în cîntecul popular italian, ilustrîndu-și expunerea cu frumoase exemple muzicale, iar Const. Zamfir (R.P.R.) a vorbit despre *Bazele instrumentale ale stilului vocal din Năsăud,* întemeindu-se, la rîndul său pe admirabile exemple muzicale.

Cel mai mult au interesat, însă, comunicările privitoare la tradiție și inovație în folclorul contemporan. Benjamin Rajeczky (R. P. Ungară) a vorbit despre *Stil vechi și nou în cîntecul popular maghiar.* Din păcate vorbitorul s-a restrîns la observații oarecum de suprafață, fără să caute să pătrundă și să explice condițiile care au determinat apariția stilului nou. Compozitorul Sabin V. Drăgoi (R.P.R.) a vorbit despre *Creația de cîntece noi în R.P.R.* Vorbitorul a îmbrățișat sfera largă a transformărilor pe care le suferă folclorul romînesc în urma prefacerilor adînci intervenite în viața materială și culturală precum și în mentalitatea oamenilor datorită operei de construire a socialismului. Aceste transformări se produc pe diferite planuri : al funcției, al conținutului ideologic-tematic, al mijloacelor de realizare artistică, al genurilor, al repertoriului ba chiar și al legilor de creație și circulație. S. V. Drăgoi a întovărășit expunerea sa de un ales mănunchi de cîntece noi, culese în diferite părți ale țării de către cercetătorii Institutului de folclor. Jiri Chilbec (R. Cehoslovacă) a vorbit despre *Elemente noi în muzica populară din răsăritul Moraviei,* căutînd să cuprindă pe de o parte noul în reproducerea cîntecelor tradiționale, iar pe de altă parte să studieze fenomenul creației cîntecelor noi. Comunicarea Prof. Mihai Pop (R.P.R.) a avut drept obiect *Tradiție și înnoire în folclorul romîn contemporan.* Cunoașterea sensurilor și formelor noi pe care le capătă bunurile tradiționale, cunoașterea creațiilor noi, este hotărîtoare pentru a întrevedea perspectivele viitoare ale creației populare. Cuprinzînd întreg folclorul, procesul de transformare se manifestă multilateral și primește în muzica, dansul și literatura populară forme diferite de realizare. Vechiul nu dispare și noul nu apare dintr-o dată. Creațiile vechi ce se transformă viețuiesc un timp cu cele noi care se impun treptat. Datorită faptului că în folclor tendința păstrării și tendința înnoirii acționează concomitent, contradicțiile între ele sînt inerente. Tendinței de a păstra tradiția i se opune tendința permanentă a creatorilor de folclor ce se găsesc pe pozițiile înaintate ale dezvoltării sociale, de a crea bunuri noi, de a schimba pe cele existente în așa fel încît să răspundă mersului înainte al lumii.

Bogată în idei și bine documentată cu fapte concrete, comunicarea tov. Mihai Pop a stîrnit un interes deosebit, oglindit prin discuțiile ample pe care le-a provocat, discuții care au contribuit în mod efectiv la lămurirea importantelor probleme teoretice pe care le ridică procesul de creație folclorică. O contribuție însemnată a adus-o, în această privință, comunicarea Tov. Vasile Adăscăliței (R.P.R.) despre *Actul creației populare.*

Tov. V. S. Vinogradov, (U.R.S.S.) a rostit o documentată expunere asupra preocupărilor folcloristicii sovietice : *Informare cu privire la starea muzicii populare. Culegerea și studierea ei în Uniunea Sovietelor.* Iar Dr. George Spyridakis (Grecia) a vorbit despre *Cercetarea muzicală în arhiva de folclor a Academiei din Atena.*

În afara comunicărilor propriu-zise și a discuțiilor purtate în jurul acestora, a avut loc o seamă de prezentări de materiale folclorice (înregistrări sonore și filme). Pe lîngă cele două filme pomenite mai sus, Matts Arnberg (Suedia) a prezentat un valoros mănunchi de melodii populare culese în insulele Faroe, între care cîteva din vestitele cîntări epice dansate din partea locului : prof. Georgio Nataletti (Italia) a înfățișat ascultătorilor interesante cîntece polifonice italienești pe două voci ; Ruth Rubin (S.U.A.) a prezentat o culegere de cîntece idiș din Canada franceză ; Erick Stockmann (R. D. Germană) a adus cîteva interesante cîntece populare pe care le-a culeș în Albania, între care și cîntece vocale polifonice aromîne ; Dr. Helen Creighton (Canada) a prezentat un interesant film documentar cu o culegere de folclor muzical în Noua Scoție ; Alica Elschekova (R. Cehoslovacă) a prezentat de asemenea un film documentar cu o culegere de dansuri din Slovacia centrală ; compozitorul Murdoj (R. P. Mongolă) a prezentat trei melodii populare mongole, deosebit de interesante. Iar Institutul de folclor din R.P.R. a prezentat în două seri programe de cîntece și dansuri populare

Sîmbătă 15 august a avut loc cea de a XI-a adunare generală a Consiliului Internațional de Muzică Populară. Adunarea generală, prezidată de Prof. Antoine E. Cherbuliez (Elveția), a ales un nou președinte al Consiliului în persoana doctorului Jaap Kunst (Olanda), în locul rămas vacant prin moartea lui Ralph Vaughan Williams. Au fost discutate și aprobate raportul biroului executiv asupra activității din perioada iunie 1958 — iunie 1959 și raportul asupra situației financiare.

După amiază a avut loc ședința secției de radio a Consiliului Internațional de Muzică Populară, la care au participat reprezentanți ai unor centre de radio și televiziune din Anglia, R. P. Bulgaria, R. Cehoslovacă, Franța, R. D. Germană, R. F. Germană, Izrael, Italia, R. P. F. Jugoslavia, Norvegia, R. P. Polonă, R. P. Romînă, Suedia, precum și al secției de radio UNESCO. Reprezentantul Radiodifuziunii romîne, Ovidiu Varga, a fost ales în comitet.

În după amiaza zilei de 16 august a avut loc o importantă consfătuire a delegaților de folcloriști din țările balcanice. Consfătuirea a fost organizată ca urmare dorinței exprimate de mai multe delegații de folcloriști din aceste țări, participante la conferință. S-au discutat o seamă de probleme privind colaborarea instituțiilor și specialiștilor din aceste țări la studierea folclorului din această parte a lumii a numeroaselor întrepătrunderi care s-au petrecut și se petrec între creația artistică a maselor largi populare din aceste țări.

Consfătuirea folcloriștilor din țările balcanice și măsurile adoptate se bucură de sprijinul biroului executiv al Consiliului Internațional de Muzică Populară.

Lucrările conferinței s-au încheiat în după amiaza zilei de luni 17 august. Ședința a fost prezidată de către Dr. Albert Marinus (Belgia), vicepreședinte al Consiliului Internațional de Muzică Populară. D-sa a relevat ținuta științifică mai înaltă a lucrărilor acestei conferințe față de conferințele precedente, precum și atenția deosebită cu care toți participanții au urmărit dezbaterile. Vorbitorul a adus mulțumiri călduroase Ministerului Învățămîntului și Culturii, Comisiei Naționale a Republicii Populare Romîne pentru UNESCO, Comitetului național romîn pentru organizarea celei de a XII-a conferințe anuale a Consiliului Internațional de Muzică Populară, Institutului de folclor din București și tuturor celor ce au contribuit la deplina reușită a organizării și desfășurării lucrărilor conferinței.

La buna reușită a conferinței folcloristica noastră a contribuit din plin, atît prin nivelul ridicat al comunicărilor, precum și printr-o activă participare la discuții și la lucrările conferinței.

Finala celui de-al V-lea Concurs al formațiilor artistice de amatori de la orașe și sate

de T. CĂLȚUN

Între 16 și 20 august în frumoasa sală a Teatrului Consiliului Central al Sindicatelor din strada Lipscani s-a desfășurat finala celui de-al V-lea concurs al formațiilor artistice de amatori de la orașe și sate. Pentru prima dată, finala concursului a cuprins laolaltă atît formațiile sindicale cît și pe cele ale Așezămintelor Culturale. Timp de cinci zile, de la 8 dimineața pînă noaptea tîrziu, s-au perindat în fața juriului și a numeroșilor spectatori aproape 150 de formații artistice de toate genurile, numărînd peste 6.000 de artiști amatori.

Această grandioasă manifestare artistică s-a bucurat de un frumos succes. S-a făcut dovada înaltului nivel artistic la care s-au ridicat artiștii noștri amatori. A sporit o dată cu numărul lor — cifrat în zilele noastre la aproximativ 1.000.000 de inși — bogăția și calitatea repertoriului pe care ei îl valorifică precum și arta interpretativă cu care-l tălmăcesc maselor de spectatori.

Este încă covîrșitoare emoția pe care ne-au creat-o corul combinatului metalurgic Reșița, corul căminului cultural din Domnești regiunea Pitești, corul casei raionale de cultură din Lugoj ori corul casei raionale de cultură din Huși, formația de dansuri a Rafinăriei Nr. 1 din Ploești, formația de dansuri a Țesătoriei „Teleormanul" din Roșiorii de Vede, formațiile de dansuri ale căminelor culturale din Flămînzi, regiunea Iași, Căpîlna și Dăișoara, regiunea Stalin, orchestra simfonică a Combinatului metalurgic Reșița, taraful casei raionale de cultură din Caransebeș, brigăzile artistice de agitație a Uzinei „7 Noiembrie" și a Spitalului Nr. 9 din București ori a Comitetului Sindical al complexului de lucrări Sălvinești și multe, multe altele...

În cele ce urmează nu încercăm decît o sumară trecere în revistă a cîtorva realizări mai de seamă precum și a cîtorva lipsuri care se cer înlăturate în viitor.

Coruri. — S-a remarcat în deosebi o bună orientare a repertoriului, o atenție deosebită acordată cîntecelor de masă. Tematica acestora, deosebit de bogată a cuprins numeroase cîntece pentru partid *(Să fii Partidului oștean* și *Steagul Partidului* de Matei Socor, *Părinte drag, Partid iubit* de Gheorghe Bazavan, *Partid iubit* și *Imn Partidului* de Mircea Neagu, *Partidului* de Vasile Popovici, *Partidului* de C. Romașcanu ș.a.), cîntece de proslăvire a patriei *(Măreț pămînt al Patriei iubite* de Ion Chirescu), cîntece inspirate din munca avîntată din uzine și de pe ogoarele colectivizate *(Cîntec pentru întrecerea dintre Hunedoara și Reșița* de M. Gorgos ș.a.), cîntece izvorîte din dragostea fierbinte a poporului nostru pentru Uniunea Sovietică *(Cîntec de dragoste pentru Țara Sovietelor* de Dumitru Botez etc.) și multe altele. De un interes cu totul remarcabil s-au bucurat cîntecele compozitorului Ion Chirescu și în chip deosebit *„Măreț pămînt al patriei iubite"* cîntat de coruri cu sau fără acompaniament, de orchestre și de fanfare.

Merită subliniată abordarea unor piese ocazionale de mare întindere: corul Uzinelor „Ernst Thälmann" din Orașul Stalin de pildă, a executat cu măiestrie *Cantata Eliberării* de Norbert Petri, corul căminului cultural din Domnești, reg. Pitești, a interpretat compoziția corală *Balada Haiducească,* scrisă de dirijorul corului, Alfons Popescu, pentru cor cu intervenție de buciume și fluiere, iar corul căminului cultural din Poiana, reg. Hunedoara, ne-a prezentat o nouă suită pentru cor și fluiere: *Pe plaiuri hunedorene* de Ion Munteanu, Gh. Bogdan și Gh. Șoima. Se cuvin amintite măestrele prelucrări de cîntece populare regionale ca de pildă *Suita II-a bănățeană* de Nic. Ursu, interpretată de corul Combinatului metalurgic Reșița ori suita *Ca pe la Sibii* de Cornel Arion, interpretată de corul căminului cultural din Sălișteț. Nu putem trece cu vederea admirabilul stil autentic popular cu care soliștii acestor coruri, Viorel Moraru de la Reșița și Mihai Rusu din Sălișteț, au cîntat susținuți discret de acompaniamentul corului. Nu au lipsit nici piese clasice ca de pildă corul din *Rinaldo* și Haendel, frumos interpretat de corul Combinatului Siderurgic din Hunedoara.

Credem, în schimb, că nu s-a acordat suficientă prețuire repertoriului nostru coral clasic. Cu prea puține excepții, minunatele creații ale înaintașilor muzicii noastre corale au lipsit.

Orchestre. — Orchestra simfonică a Combinatului metalurgic Reșița s-a menținut la înaltul nivel pe care i-l cunoaștem. Este fără doar și poate superioară unora din orchestrele similare profesioniste din țară.

Orchestra de mandoline P.T.T.R. din București a dovedit că și acest gen de formații pot aborda cu succes un repertoriu muzical de calitate, față de obișnuitele dulcegării pline de colb cu care ne-am obișnuit. Orchestra dirijată de Ștefan Pagu, a cîntat, între altele, *Selecțiuni din oratoriul eroic „Tudor Vladimirescu"* de Gh. Dumitrescu.

Repertoriile orchestrelor lasă, în general, încă de dorit, nu se asigură întotdeauna un bun acordaj, iar interpretarea este cîteodată plată, inexpresivă. Casa centrală a creației populare și casele regionale trebuie să depună o mai susținută muncă pentru ajutorarea formațiilor de acest fel.

Fanfare. — S-au prezentat la finală un număr însemnat de fanfare, dintre care unele foarte bune, ca de pildă fanfara Exploatării miniere Lupeni, fanfara Uzinelor „Ernst Thälmann" din Orașul Stalin, fanfara căminului cultural din Topolovățul Mare, reg. Timișoara ș.a. Remarcăm efortul făcut de dirijorii unora din fanfare pentru îmbunătățirea repertoriului. Citățm, bunăoară, potpuriul de cîntece de masă *Luptăm pentru pace* interpretat de fanfara Uzinelor „Ernst Thälmann".

Și aici strădaințele organelor de îndrumare trebuie să ducă la îmbunătățirea repertoriului.

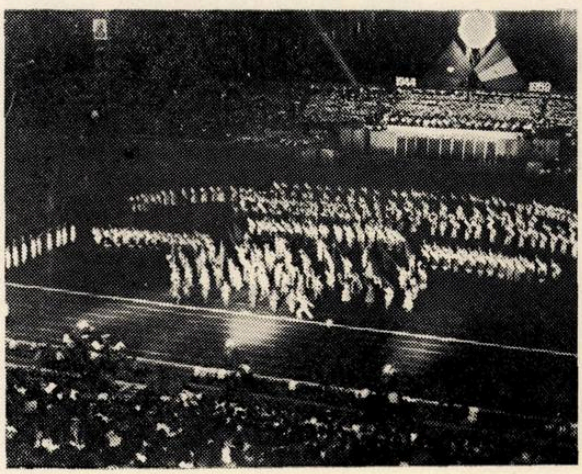
Formații de instrumente muzicale populare. — Trișcarii din Leșu, reg. Cluj, continuă să progreseze. Repertoriul lor valorifică cu dragoste folclorul local, iar interpretarea se preocupă fără încetare de o cît mai aleasă prezentare a lui. Cu strîngere de inimă am constatat că nu putem spune același lucru despre vestita formație de fluiere a ciobanilor din Jina, reg. Hunedoara, care a rămas la același repertoriu și la aceeași execuție din trecut. În schimb, aplaudăm inițiativa de a întovărăși glasul fetelor cu fluierele dusă la o bună rezolvare de către ansamblul mixt din Vaideeni, reg. Pitești. Deși cîntat la unison, repertoriul cu grijă selecționat din folclorul local s-a bucurat de o unanimă apreciere a cunoscătorilor și a marelui public.

Merită îndreptățite laude formația de cimpoaie din Perieni, reg. Iași. Cimpoaiele trebuie însă mai bine acordate între ele, iar zgomotele parazitare produse la umflarea burdufurilor trebuie înlăturate.

Balada fluierului este o lăudabilă încercare de a crea o piesă amplă pentru poezie recitată și muzică

Ansamblul M.F.A. la Teatrul de vară „23 August"

MOMENTE DIN DECADA CULTURII



Aspect de pe stadionul Republicii din ziua de 24 august 1959

Concert vocal simfonic la Ateneul R.P.R. la 20 august 1959 (dirijor Mircea Basarab)

Scenă din actul I al operetei „Ana Lugojana", interpretată la Craiova în august 1959

Corurile reunite ale Căminelor culturale din Domneşti, Poiana Nochrih şi ale caselor de cultură din Lugoj, Huşi, Odorhei execută „Sub al păcii stindard" de I. Chirescu (Dirijor D. Botez)

Familia Udrea din Pucioasa execută melodii populare la fluiere

FINALA CELUI DE-AL V-lea CONCURS AL FORMAŢIILOR ARTISTICE DE AMATORI

Echipa de dansuri a Căminului cultural „Socol" (Timişoara) executînd dansuri sîrbeşti

Echipa întreprinderii „Industria Lînii" (Timişoara) execută dansuri germane

Bătrînii din comuna Flămînzi, reg. Iaşi (participanţi la răscoala din 1907) execută o suită moldovenească

pe care însă inimoşii fluieraşi din Cătina, reg. Ploeşti, nu au putut-o rezolva mulţumitor. Credem că le-a lipsit un ajutor eficace în această privinţă. Anumite naivităţi, lungimi fără rost, puteau fi lesne înlăturate.

De la cei doi ţibulcari din comuna Lunca raionul Istria, pe care-i cunoşteam din concursurile anterioare, s-a ajuns la o adevărată orchestră de ţibulci : 13 inşi şi o ţibulcă mare, de acompaniament, după modelul formaţiilor similare din R. P. Bulgaria. Repertoriul de melodii populare bulgăreşti a fost bine ales şi frumos interpretat.

Tarafuri. — La finală s-au prezentat cîteva tarafuri excelente. Pomenim interesantul ansamblu de torogoate, saxofoane, trompete, başi, coarde şi fluiere al casei raionale de cultură din Caransebeş, taraful căminului cultural din Băleşti, reg. Craiova, taraful casei raionale de cultură din Brăila, taraful casei raionale de cultură din Slobozia şi taraful maghiar al casei raionale de cultură din Odorhei.

Solişti vocali şi instrumentişti. — S-au evidenţiat cîţiva talentaţi cîntăreţi populari : Măricara Precup din Leşu, reg. Cluj, Dr. Mihai Ciocan de la casa raională de cultură din Buhuşi, Nurmanbet Kadrie de la casa raională de cultură din Constanţa, Vela Eugen de la casa raională de cultură din Oraviţa, Nada Dabici de la căminul cultural din Sînmartinu Sîrbesc, reg. Timişoara şi Kati Cîrţoi de la căminul cultural din Băleşti raionul Tg. Jiu.

De asemenea s-a evidenţiat un mănunchi de talentaţi solişti instrumentişti. Citäm pe Ion Zamfir (nai) de la casa de cultură „N. Bălcescu" din Bucureşti, V. Udrea (cimpoi) de la casa raională de cultură din Pucioasa, reg. Ploeşti, Iosif Handăr (solz de peşte) de la casa raională de cultură din Făget, reg. Timişoara, Petre Popescu (fluier) de la căminul cultural Mărunţiş, reg. Ploeşti, Victoria Coroi (tulnic) de la căminul cultural Avram Iancu reg. Cluj Tudor Trăistaru, (fluier şi ocarină), de la căminul cultural Băneasa-Bucureşti, Ion Sasu (fluier şi fluierat) de la căminul cultural din comuna Mag, reg. Stalin ş.a.

Socotim cu totul neîndestulător numărul soliştilor vocali şi instrumentişti antrenaţi în actualul concurs. Credem că această stare de lucruri trebuie neapărat îndepărtată în viitorul apropiat, cunoscînd că aceştia constituie un mijloc eficient de valorificare a folclorului în cadrul mişcării artistice de amatori şi de popularizare a unor genuri de muzică cultă ce nu pot fi lăsate la o parte.

Formaţii de dans. — În general formaţiile de dansuri populare s-au prezentat la un înalt nivel artistic. Văzînd de pildă *Purtata fetelor* în interpretarea echipei din Căpîlna, reg. Stalin nu poţi să nu fii profund emoţionat de înaltul nivel artistic de perfecţiunea la care jocul nostru popular a ajuns în minunata interpretare a dansatoarelor. Nu sînt cuvinte în stare să laude jocul desăvîrşit al celor din Flămînzi, reg. Iaşi, Dăişoara, reg. Stalin şi al atîtor valoroase echipe sindicale şi de cămine culturale.

Se cade neapărat subliniat genul nou de spectacol (cor, taraf şi dans cu temă) prezentat de ansamblul căminului cultural din Simbriaş, raionul Tg. Mureş.

Ar fi însă o greşală să socotim că nu ar mai fi nimic de făcut în acest domeniu.

Suitele de dansuri populare sînt de cele mai multe ori mult prea lungi, ceea ce scade interesul spectacolului.

Jocul cu subiect, jocul cu temă, abordat în deosebi de către echipele sindicale, este încă departe de a fi pe deplin rezolvat. Cu excepţia cîtorva realizări mulţumitoare, cele mai multe încercări nu au fost încununate de succes. În general dansurile constau în multă pantomimă (tema propriu-zisă), de care se leagă mai bine sau mai puţin bine o suită oarecare de dans. Se aduc în scenă coase, seceri, lopeţi, maşini de cusut, spice de grîu etc., uitîndu-se că dansul nu are neapărat nevoie de astfel de recuizite, care pot duce lesne la naturalism.

Specialiştii coregrafi sînt chemaţi să contribuie la realizarea acestei spinoase probleme pe care o ridică munca artistică de amatori.

Un vechi deziderat a rămas şi pînă acum neîmplinit, de cît în mică parte. De cele mai multe ori acompaniamentul muzical este sub nivelul dansului, în deosebi la echipele orăşeneşti. Formaţiile instrumentale trebuie să susţină dansul în cele mai bune condiţii : taraf autentic cînd e vorba de dansuri populare autentice şi orchestră cu muzica prelucrată atunci cînd e vorba de prelucrări ori compoziţii coregrafice.

*

Aşa cum am arătat, cele de mai sus nu sînt decît cîteva observaţii pe marginea celui de-al V-lea concurs al formaţiilor artistice de amatori de la oraşe şi sate. Rezultatele bune şi mai puţin bune la care a ajuns cu acest prilej mişcarea artistică de amatori din patria noastră trebuie minuţios analizate. Vor trebui bine căutate cauzele pentru care unele regiuni au rămas mult în urma altora. În vreme ce regiunea Timişoara se află în fruntea tuturora (cu 5 premii I), altele se află tare în coadă. De pildă reg. Suceava care abia a obţinut două menţiuni, reg. Baia Mare cu patru menţiuni, reg. Craiova cu patru menţiuni, un premiu II şi un premiu III la soliști ş.a.

Prelucrarea rezultatelor concursului de faţă trebuie să ducă la îndreptarea muncii de viitor pe făgaşuri din ce în ce mai bune, spre noi culmi ale artei aflate în slujba poporului.

O oglindă a înfloririi tiparului muzical romînesc

de **MIŞU IANCU**

Istoria culturală a ţării noastre a înregistrat pentru întîia oară la 19 august 1959 un bazar al tipăriturilor muzicale şi discului.

Încadrată în manifestările ce au avut loc cu prilejul Decadei culturii în cinstea celei de a XV-a aniversări a Eliberării Patriei, scurta festivitate desfăşurată cu acest prilej la Magazinul „Muzica", a prilejuit relevarea preţuirii şi atenţiei deosebite ce se acordă în noua noastră orînduire muzicii, făuritorilor ei şi tuturor formelor de promovare şi răspîndire a culturii muzicale.

În inimosul cuvînt pe care l-a rostit la inaugurarea bazarului, compozitorul Ion Dumitrescu, Prim secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R., trecînd în revistă strălucitele succese repurtate de muzica romînească în cei cincisprezece ani care s-au scurs, a subliniat semnificaţia acestei manifestări culturale, atît de fundamental diferenţiată de ceea ce ne obişnuise trecutul să vedem în negoţul de librărie...

*

Cine şi-ar fi închipuit înainte de 23 August 1944 că o editură de muzică se poate preocupa de culturalizarea maselor, de promovarea creaţiei originale de toate genurile, de editarea materialului didactic, muzicologic etc.

Cele 2—3 edituri particulare, a căror activitate sporadică se pierdea în negura trecutului, nu urmăreau decît rentabilitatea comercială.

O dată cu instaurarea regimului democrat popular, avîntul uriaș al unei vieți muzicale noi, prețuirea sinceră de către popor a noii creații, nevoia de a înțelege din ce în ce mai bine muzica, au deschis treptat un cîmp de difuzare din ce în ce mai largă tipăriturilor muzicale.

Uniunea Compozitorilor înțelegîndu-și și din acest punct de vedere înalta răspundere ce-i revenea, s-a străduit să pună la îndemîna iubitorilor de muzică partiturile pe care aceștia le cereau, pentru a scoate la lumină cîteva din cele mai valoroase lucrări muzicale ale maeștrilor noștri clasici și contemporani. Posibilitățile ei erau însă restrînse, de altfel ca și ale celorlalte mici formații editoriale-muzicale (C.C.S., Sectorul muzical al Editurii de Stat), pe care forurile superioare le-au ajutat să crească, să-și îmbogățească tematica și să-și întărească activitatea, în așa fel încît mai tîrziu, reunite, să constituie pilonii primei edituri muzicale în adevăratul înțeles al cuvîntului.

Cînd forțele editoriale răspîndite și-au cîștigat suficientă experiență formînd și cadrele de specialitate necesare, prin grija și cu sprijinul Partidului și Guvernului au fost înmănunchiate la începutul anului 1958, într-o singură instituție de specialitate : Editura Muzicală.

Chemată să contribuie cu producția sa specifică la acțiunea de ridicare a conștiinței socialiste a maselor, Editura și-a desfășurat activitatea pe baza unui plan care prevede acoperirea necesităților tuturor sectoarelor muzicale, inclusiv cel al învățămîntului de specialitate.

Muzica de masă a primit un nou impuls, fiind tipărită din ce în ce mai frecvent pentru a răspunde nevoilor mereu crescînde ale publicului nou, iar muzica ușoară, curățată de zgura influențelor exotice, și-a primit veșmîntul unei prezentări atractive. Au luat ființă colecțiile de partituri de buzunar la lucrările simfonice iar muzica de cameră, inclusiv micile piese din creația romînească actuală posedă colecții independente.

S-a inaugurat colecția de foi volante a corurilor de mase și s-a îmbunătățit aspectul grafic al muzicii ușoare. Remarcăm printre lucrările apărute pînă în prezent : „Divertismentul rustic" de Sabin Drăgoi, „Simfonietta" de Ion Dumitrescu, Suita de balet „La piață" de Mihail Jora, „Prin Munții Apuseni" de Marțian Negrea, „Preludiu și fugă" de Constantin Silvestri, Divertisment pentru orchestră de coarde și două clarinete de Dumitru Capoianu, Simfonia I-a de Gheorghe Dumitrescu, alături de numeroase piese pentru formații de cameră (Trio de coarde de Ludovic Feldman, Cvartetul de coarde „Pe Argeș în sus" de Theodor Grigoriu, Cvartetul de coarde nr. 5 de Alfred Mendelsohn etc.) și alte multe piese pentru vioară și pian. Tipăriturile de muzică corală și-au îmbunătățit substanțial conținutul, în prezent predominînd temele actuale, ale construcției socialismului, ale luptei pentru pace etc.

La întîmpinarea celei de a 15-a aniversări a Eliberării, Editura a pus la dispoziția maselor o serie de piese corale create în cinstea acestui măreț eveniment care au fost tipărite, în timp util pentru a fi auzite răsunînd pe tot întinsul țării. O bogată culegere de coruri create de cei mai iubiți compozitori ai cîntecului de mase : I. D. Chirescu, Sabin V. Drăgoi, Matei Socor, Marțian Negrea, Vasile Popovici, Hilda Jerea și alții a apărut în caietul intitulat sugestiv „Puternică, liberă, pe soartă stăpînă".

Pentru a lărgi cît mai mult răspîndirea cîntecului de masă, Editura a tipărit pe foi volante o serie de alte 24 de coruri. În această colecție a fost reeditat corul compozitorului Matei Socor : „Să fii Partidului oștean" într-un aranjament pe două voci, pentru a-i înlesni răspîndirea chiar și în cele mai modeste formații corale din țara noastră. În același aranjament s-au mai tipărit corurile : „Patrie iubită" de Mircea Neagu, „Cîntec de pace" de Florin Comișel, „Uniți să luptăm" de Radu Serban, mai multe cîntece pentru copii și școlari și altele.

Merită subliniată de asemenea îmbogățirea colecției de coruri pe foi volante cu o serie de piese ce s-au evidențiat în emisiunile noastre de Radio și au ajuns la o mare răspîndire : „Noapte de August" de Dumitru Bughici, „Cad negre lanțuri" de Theodor Bratu, „Te cîntăm, te slăvim libertate" de Emil Lerescu, cîteva coruri în limba maghiară.

În cinstea celui de al VII-lea Festival al Tineretului și Studenților de la Viena din anul acesta, Editura Muzicală a publicat caietul : „Te iubim, te cîntăm tinerețe", care cuprinde 8 cîntece pentru tineret în aranjamente la două voci, scrise de cei mai cunoscuți creatori ai genului coral de mase.

Menționăm publicarea în acest caiet a cîntecului „Crainici ai păcii" de Sergiu Sarchizov, distins cu premiul I la Festivalul de la Viena.

S-a lărgit considerabil și aria de circulație a acestor lucrări, Editura tipărind simultan versiunile pe 4 voci mixte și pe 2 voci egale, accesibile oricăror formații de amatori.

În acțiunea de valorificare a creației populare, Editura a scos la iveală unele din comorile de preț ale folclorului nostru muzical. Remarcăm cîntecele și jocurile romînești din Valea Almajului (colecția Nicolae Ursu), 132 cîntece și jocuri din Năsăud, Jocuri populare din Oltenia de Gh. Popescu-Județ, Cîntece populare din Banat (colecția N. Lighezan), Cîntece populare evreiești (E. Săculeț). O realizare de seamă în acest domeniu o constituie publicarea volumului de *Cîntece populare noi* pregătită de Institutul de Folclor în cinstea celei de a 15-a aniversări a Eliberării patriei noastre. Sectorul didactic a luat treptat o dezvoltare din ce în ce mai mare cu tendința de a umple golurile ce existau, provenind din lipsa de material atît în ce privește învățămîntul teoretic, cît și cel instrumental. În momentul de față sînt la dispoziția elevilor și studenților : metode și studii pentru pian, vioară, violoncel, clarinet, oboi, instrumente de alamă, acordeon etc. alături de lucrări teoretice : tratate de armonie, contrapunct, dirijat coral, orchestrație (în curs de apariție).

Ca o completare a acestui sector și pentru a îmbogăți materialul destinat repertoriului instrumental și vocal, Editura a inaugurat colecția Clasicii muzicii universale, în care au apărut pînă în prezent numeroase lucrări de Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Ceaikovski, Musorgski, Brahms etc.

În acțiunea de popularizare a marilor compozitori și a creației muzicale clasice romînești și universale, editura a continuat seria monografiilor (George Enescu, Alfonso Castaldi, Mozart, Liszt, Chopin, Berlioz, Puccini, Șaliapin, Haydn), a memoriilor (G. Niculescu-Basu, N. A. Rimski-Korsakov — sub tipar) și de asemenea a inaugurat seria ghidurilor muzicale cu ediția I din Cartea spectatorului de operă.

În acest an vor apare noi colecții de probleme de inițiere în muzică, mici monografii ilustrate și volumul I al Ghidului de concert.

Oglindită și în cifre, activitatea Editurii Muzicale este în vădit progres : în 1958 au apărut 165 de titluri : în 1959 vor apare 179 de titluri, iar în 1960, 201 titluri. În ce privește tirajul global, el a fost în 1958 de 387.181 exemplare, în 1959 va fi de 407.400 exemplare, iar în 1960 de 549.550 exemplare. De remarcat că peste 80% din tiraj este reprezentat de lucrările de largă informare și popularizare destinate maselor și formațiilor de amatori.

Considerînd realizările de pînă acum rezultatul firesc al condițiilor noi de viață instaurate în țara noastră și încrezătoare în sprijinul pe care-l va primi și de aci înainte pentru a-și putea îndeplini rosturile, Editura Muzicală nu privește retrospectiv activitatea sa decît pentru a-și putea îndrepta lipsurile și a prinde noi puteri întru îndeplinirea sarcinilor ce-i revin în viitor. În acest spirit Editura Muzicală nădăjduiește că-și va putea aduce contribuția la educarea și mobilizarea maselor în îndeplinirea sarcinilor de construire a socialismului, punîndu-le la îndemînă lucrări cu un conținut cît mai valoros și într-o formă cît mai accesibilă.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Cuprinsul

NOI CREAŢII ROMÎNEŞTI CU TEMATICĂ CONTEMPORANĂ

Un nou avînt al muzicii noastre *(pag. 1)*

LUCRĂRI VOCAL - SIMFONICE

A. Porfetye

Mihail Jora : „Mărire ţie, Patria mea ! *(pag. 2)*

Doru Popovici

Laurenţiu Profeta : „Cantata Patriei" *(pag. 3)*

Adrian Raţiu

Tiberiu Olah : Cantata „Prind visele aripi" *(pag. 5)*

Edgar Elian

Radu Paladi : „Oratoriul Eliberării" *(pag. 7)*

A. Porfetye

Doru Popovici : poemul cantată „Patria mea" *(pag. 10)*

Al. Colfescu

Gheorghe Dumitrescu : Opera „Răscoala" *(pag. 11)*

Muzicieni distinşi cu ordine şi medalii ale R.P.R. *(pag. 17)*

LUCRARI SIMFONICE

M. Lucescu

Ludovic Feldman : „Uvertura eroică" *(pag. 18)*

D. P.

Paul Constantinescu : Rapsodia coregrafică „Infrăţire" *(pag. 20)*

Petre Brînculş

Cîntece de masă *(pag. 21)*

Aurel Stroe

Muzica filmelor romîneşti apărute cu ocazia celei de-a 15-a aniversări a Eliberării *(pag. 23)*

Distincţii acordate interpreţilor noştri în cadrul concursurilor artistice internaţionale ale Festivalului Tineretului de la Viena *(pag. 24)*

VIAŢA UNIUNII COMPOZITORILOR

Sărbătorirea Zilei Eliberării — *A.P.* (pag. 25)

DISCUŢII

Zeno Vancea

Problema tonalităţii în lumina dezvoltării istorice a conceptului armonic (I) *(pag. 26)*

George Derieţeanu

Gheorghe Danga *(pag. 38)*

VIAŢA MUZICALA

Muzicieni la Televiziune despre înflorirea muzicii noastre după 23 August 1944 *(pag. 33)*

J.-V. Pandelescu

Spectacole festive dedicate Zilei Eliberării *(pag. 42)*

Tiberiu Alexandru

A XII-a Conferinţă anuală a Consiliului Internaţional de muzică populară *(pag. 43)*

T. Căltun

Finala celui de-al V-lea Concurs al formaţiilor artistice de amatori de la oraşe şi sate *(pag. 46)*

Mişu Iancu

Oglindă a înfloririi tiparului muzical romînesc *(pag. 47)*

Pe coperţă : clădirea Uniunii Compozitorilor unde se află şi Muzeul „George Enescu"

CITIŢI REVISTA

MUZICA

a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. şi a Ministerului Învăţămîntului şi Culturii
Editată de Editura Muzicală

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi restul ţării, note de peste hotare, recenzii, cele mai noi piese de muzică uşoară etc.

De vînzare la toate librăriile din ţară. Abonamentele cu numerar se fac la principalele librării din ţară. Pentru abonamente, instituţiile vor vira sumele în contul respectiv al regionalelor C.L.D.C. (pentru regiunea Bucureşti cont 039134 sucursala reg. Buc. C.L.D.C.—C.R.B.).

Costul unui abonament este de lei 60 anual, 30 lei pe 6 luni şi 15 lei pe 3 luni.
Preţul unui exemplar lei 5

Redacţia şi administraţia str. Lipscani 18—20

Telefoane :
15.21.19
15.71.01

INTREPRINDEREA POLIGRAFICA Nr. 2. STR BREZOIANU Nr. 23—25. BUCUREŞTI — c. 3446

Preţul lei 5

MUZICA

Vezi pag. 18, 19

10

OCTOMBRIE 1959

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
Anul IX octombrie 10/1959

NOI CREAŢII ROMÎNEŞTI CU TEMATICĂ CONTEMPORANĂ

LUCRĂRI VOCAL — SIMFONICE

Sergiu Sarchizov: oratoriul „Pe lespedea eroilor"

de SILVIAN GEORGESCU

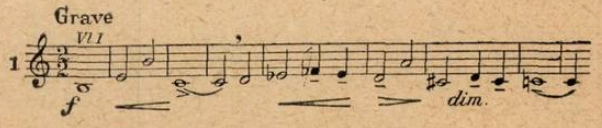
Ideea compunerii unei lucrări de proporţii, închinată luptei comuniştilor ilegalişti, idealurilor înaintate şi jertfei celor mai buni fii ai clasei noastre muncitoare pentru libertate şi fericirea poporului, l-a preocupat de multă vreme pe compozitor. Această dorinţă şi-a putut-o realiza datorită experienţei dobîndită într-o serie de piese simfonice şi vocal-simfonice anterioare. Scris în august-decembrie 1958, oratoriul „Pe lespedea eroilor" este conceput ca o amplă evocare a eroilor comunişti căzuţi în anii grei ai ilegalităţii, sugerată compozitorului de o lespede ridicată în memoria acestora.

Compozitorul a înmănunchiat poezii de Mihai Beniuc, Maria Banuş, A. Toma, Dumitru Corbea, Ştefan Iureş, Eugen Jebeleanu, Nina Cassian, pe care le-a aşezat într-o succesiune logică, unitară, redînd prin momente emoţionante, firul impresionant al evenimentelor petrecute din sumbra perioadă dintre cele două războaie mondiale, pînă în zilele noastre luminoase.

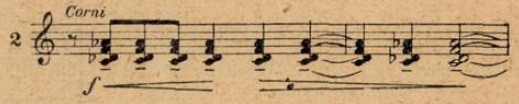
Personajele evoluează pe două planuri distincte, într-o strînsă concordanţă : poporul reprezentat prin cor, purtătorul năzuinţelor colective şi o pereche de tineri luptători comunişti (redată de o soprană), al căror destin se împleteşte organic cu cel al masei. Deci raporturile sînt de la general la particular, îmbinarea acestora urmărind realizarea idealurilor revoluţionare.

Lucrarea este alcătuită din două părţi mari divizate într-un număr de nouă cînturi, încadrate de un prolog şi un epilog.

Prologul întemeiat pe un fragment al poeziei lui Mihai Beniuc „Durerea romînească", este caracterizat printr-o muzică gravă. El evocă trecutul de suferinţe al poporului. Orchestra aduce o atmosferă apăsătoare prin mersul greoi al başilor, însoţind melodia de o expresie dureroasă a coardelor, sugerînd parcă veacuri de asuprire şi întuneric.



Aci întîlnim şi un motiv ritmic impulsiv, îndîrjit, opus mişcării başilor care va reveni cu aceeaşi semnificaţie de-a lungul prologului.



Introducerea continuă cu o scurtă dezvoltare ce pregăteşte intrarea corului pe aceeaşi temă „a durerii" într-un fugato cu unele asperităţi armonice corespunzînd versurilor : *„Voi, ce vă-ntoarceţi îndărăt prin vreme / Dac-auziţi cum cîntecele plîng..."*

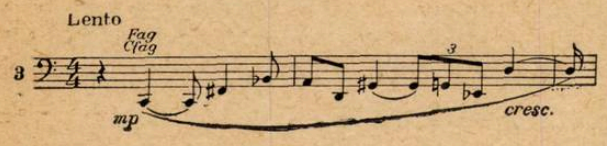
Corul se amplifică ajungînd la o culminaţie de unde melodia se frînge. Un interludiu pregăteşte continuarea versurilor, mersul molcom al vocilor devine aproape scandat spre a putea fi transmis mai explicit mesajul : *...Să ştiţi că-n miezul muntelui adînc, / Durerea romînească geme."*

Către sfîrşitul pasajului apare cu insistenţă motivul ritmic la tromboni (Ex. 2) mai ameninţător. Peste geamătul corului se suprapune cîntul tumultos al orchestrei ; apare apoi din nou, puternic amplificată la alămuri, melodia iniţială. Orchestra creşte în contrast cu această sonoritate rămînînd doar cîntul tînguitor al ferăstrăului din ce în ce mai scăzut, suprapus pe motivul ritmic (Ex. 3) preluat de coarde. Pe un fundal senin (în tonalitatea mi major) harpa evocă pentru ultima oară în flageolete tema într-o ambianţă senină, de nădejde, deschizînd acestei muzici pînă acum triste şi apăsătoare, perspective luminoase.

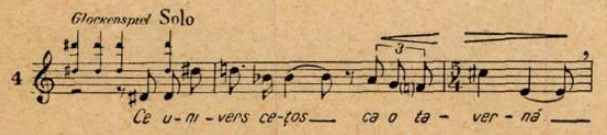
Dacă în prolog se vorbeşte în general despre trecut în *cîntul I*, în mişcare *lento*, bazat pe sonetul Mariei Banuş „Prima carte" aceasta se de-

fineşte. Este epoca sumbrelor nelinişti a întrebărilor fără răspuns, a presimţirilor vagi, lipsite de perspective ce a urmat primului război mondial.

Un ostinato al pianului şi timpanului formează baza pe care suflătorii de lemn suprapun o temă în registrul grav cu un caracter vag, nelămurit, ce pare că se ridică din străfunduri pentru a străbate la suprafaţă.



Pentru cîteva clipe apar ca din ceaţă frînturi melodice la diverse instrumente izolate ce dispar apoi în aceeaşi negură de unde au venit, dînd impresia de singurătate. Solista intră stingheră aducînd o temă caracterizată printr-o linie melodică frîntă, capricioasă, cu un caracter voit incoerent, redînd plastic conţinutul textului.



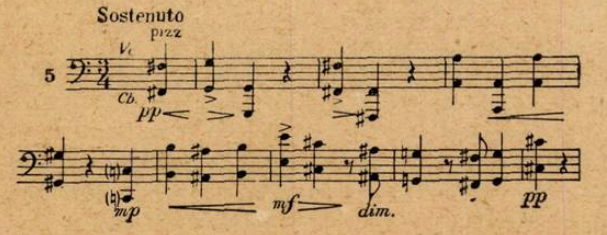
„Fu lumea-n care ne-am născut noi doi. / Sinistrul gong al primului război / Bătea — părînd că-ntoarce spre cavernă."

Dar primul contact cu învăţătura marxistă deschide orizonturi noi, nebănuite, tuturor acestor frămîntări. Sonorităţile devin mai stabile, cu armonii tonale, precise. Totul capătă un înţeles de siguranţă. Solista continuă : *„Îţi aminteşti ce-a fost ? Cum s-a deschis / Ca smuls de vînt, din ceaţa-ceea tristă, / Un geam spre libertate şi spre vis. / Şi ciocîrlii cîntau : există / O lume nouă. — Intră-n ea, sta scris, / În prima noastră carte comunistă."*

În fraza muzicală a ultimului vers recunoaştem motivul Partidului care va străbate sub aspecte deosebite întreaga lucrare.

Cîntul întîi se încheie prin revenirea motivului nehotărît, iniţial, (Ex. 3), la flaut piccolo, într-o nuanţă diafană, simbolizînd ceaţa care se destramă şi se pierde în depărtare.

Cîntul II „Bat mîini nevăzute" pe versurile lui A. Toma este o passacaglie alcătuită din 8 variaţiuni şi o codă. Tema este anunţată ritmic de o tobă mică, cinel şi tamburină, care creează impresia unui zornăit de lanţuri, apoi întărită prin pizzicatele în registrul grav al violoncelelor şi contrabaşilor într-o tonalitate nedecisă.



Cea de a doua variaţie introduce corul bărbătesc care expune tema în acelaşi registru grav. *„Şi noapte cu noapte, din uşi în uşi / Bat mîini nevăzute, sunînd din cătuşi, / Dar nimeni din somnul de plumb nu tresare / Doar surd chinuite bat inimi mai tare".*

Clarinetul şi viola îi răspund cu o altă linie melodică.

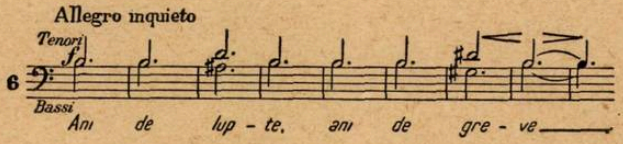
Orchestra creşte treptat amplificîndu-se polifonic din ce în ce mai mult, ducînd spre culminaţia Passacagliei în care vocile corului se împletesc strîns cu cele ale instrumentelor într-o dezlănţuire furtunoasă pe fondul întreţesut al coardelor şi lemnelor. *„Sus, robi, în neştire ! Vă smulgeţi din bezne, / Voi înşişi cu lanţuri la mîini şi la glesne."*

Totul se linişteşte, apoi corul, tainic, în acorduri de un efect misterios, subliniat de un flaut în registrul acut şi un clarinet bas, dezvăluie secretul : *„Voi nu ştiţi c-ai voştri sînt ochii de jar / Ce scurmă şi cheamă prin nopţi în zadar."*

Scăparea nu trebuie aşteptată de la alţii, totul depinde de noi, destinul este în propriile noastre mîini. Revine atmosfera de la început care încheie această parte.

Lupta începe, întîi surd, subteran, apoi din ce în ce mai puternic, în *cîntul al treilea* „Ani de luptă, ani de greve" un coral amplu, pe versurile lui Dumitru Corbea.

Pe un punct de orgă al suflătorilor apare un desen melodic frămîntat, la coarde, în culori întunecate apoi corul bărbătesc intonează un coral apropiat ca semnificaţie de „Dies irae", o temă hotărîtă, cu sonorităţi incisive.



„Început de vînt pe pleve"

Pe freamătul neliniştit al orchestrei de coarde apar scurte semnale ale trompetelor ca o chemare depărtată, vocile bărbăteşti continuă coralul însoţit de un acompaniament agitat : *„Început, mijit de zori/ Prin braţe de muncitori"*

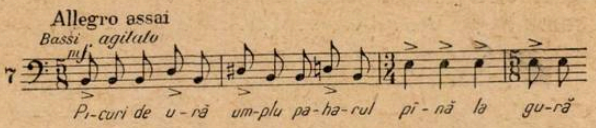
Instrumentele de lemn preiau desenul precipitat al coardelor deschizînd corul de femei :

„În vîrtej, spume de ape, / Inimi ard şi bat aproape, / Feţe arse, palme grele, / Plămădesc aprinse stele"...

Orchestra devine involburată, pulsînd din plin, în timp ce vocile bărbăteşti readuc melodia corala lului. Dar încordarea pare a se potoli. Pe murmurul başilor rămaşi singuri doar sunetele trompetelor se mai aud din depărtare. Se trece pe neaşteptate (Atacca) la *cîntul al IV-lea* bazat pe un fragment din poemul „Ucenicul Partidului" de Ştefan Iureş.

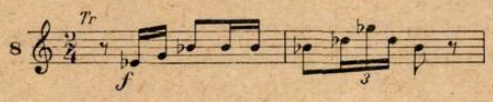
„Nu se mai poate" — scandează corul.

Începe lupta. Cu un motiv caracteristic, în măsuri asimetrice (3/4, 5/8, 6/8), vocile corului se urmăresc între ele.



„Stă să ne-nece / jalea, amarul. / Nu mai încape, / Spargeți paharul!"

Această temă se înrudește ca intonație și expresie cu tema „Grevei" (Ex. 6). Orchestra continuă lupta într-o frămîntare puternică. Grupuri instrumentale răspund unele altora. Apar semnalele de alarmă ale trompetelor.



În dezvoltarea discursului muzical, compozitorul folosește ecouri ale unor cunoscute cîntece revoluționare. Este epizodul culminant al luptelor de la Griviţa-1933. Detașamentul de avangardă al clasei noastre muncitoare, comuniștii ceferiști și petroliști, întruchipează în lupta și jertfa lor, năzuințele întregului popor. Nimeni nu mai poate despărți: *„...Griviţa toată / De-ntreaga țară"!*

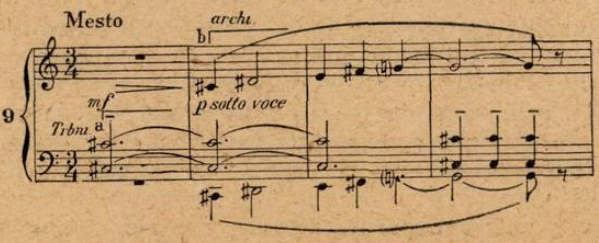
Pe aceste două versuri apare puternic afirmat motivul Partidului din primul cînt, într-o ambianță sonoră, luminoasă.

Orchestra redă cu mijloace sugestive patosul luptei greviștilor, moment în care compozitorul folosește diferite ritmuri (5/8, 3/4, 1/4, 2/4, 5/8, 6/8). Corul exprimă încrîncenarea luptei ce se dă pe viață și pe moarte, readucînd tema inițială a cîntului pe versurile: *„Jos, dinspre poartă, / Țiuie gloanțe, / Moartea întinde / Slabele-i brațe. / Seceră, seceră, / Oamenii cad. / Rîu este sîngele, / Rîu fără vad..."*

Trompetele anunță tema coralului din cîntul anterior (Ex. 6), iar Coda, energică, bazată pe aceleași semnale de luptă ca un strigăt de victorie, încheie prima parte a oratoriului într-o creștere puternică a sonorității pe un acord de Si major.

Cea de a doua parte începe cu *cîntul V* „Doftană, apă-nspumată" pe versurile lui Dumitru Corbea.

Orchestra de coarde intonează o temă îngîndurată, pe fondul necruțător, agresiv, al trombonilor care repetă mereu același sunet do diez în octave. Motivul inițial cu un contur ascendent, sugerează parcă elanul celor închiși, împiedicați să lupte pentru binele poporului.

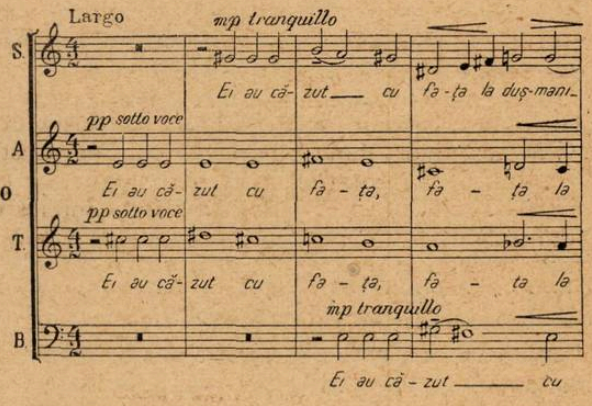


Un scurt pasaj pregătește intrarea corului, care aduce un cîntec simplu, de o tristețe reținută, construită în spiritul cunoscutelor cîntece despre Doftana. Apele Doftanei sînt chemate să poarte durerile și năzuințele celor întemnițați.

Dar nu e disperare și nici resemnare în cîntecele condamnaților. Conștienți de forța generată de jertfa lor, ei adaugă: *„Dar să mai șoptești Doftană / Că-n suflet n-am nici o rană / Și-o veni în vreme-o zi / Cînd toate se vor plăti."*

Murmurul rîuleţului se aude din nou crescînd treptat pînă la proporțiile unui torent amenințător care va mătura totul în cale răzbunînd pe cei închiși. Trombonii readuc același do diez de la început, ca o forță nemiloasă, implacabilă, reamintind trista realitate. Orchestra sugerează prin motive plastice sfîrșitul tragic al condamnaților. Coardele reiau frînturi din cîntecul Doftanei într-o sonoritate ce se pierde pregătind într-o dramatică așteptare *cîntul VI* „Pe lespedea eroilor" pe versurile poetului Eugen Jebeleanu.

Într-o atmosferă de reculegere, dar nu de resemnare, corul cîntă aproape fără nici un acompaniament:

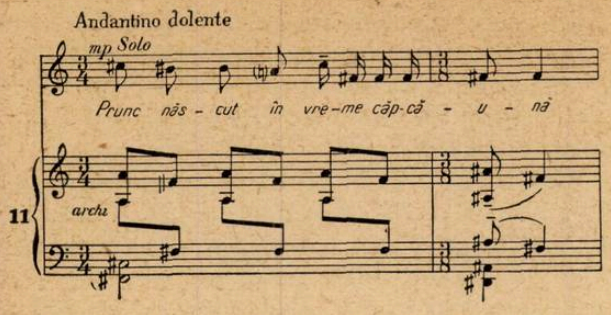


„Dar nu sînt morți, căci inima lor bate / De dincolo de moarte și de ani, / De-apururi pentru noi și libertate."

În această parte, compozitorul a folosit o scriitură în caracter de motet, însă într-o viziune modernă. Muzica aceasta sobră, reținută, pare într-adevăr ca o inscripție săpată în piatră.

În lumina sensului sublim al jertfei eroilor, tema durerii din Prolog (Ex. 1), auzită acum la celestă, capătă un înțeles cu totul nou.

Cîntul VII, intitulat „Cîntec de leagăn" pe versurile lui A. Toma readuce solista după o lungă absență. Această parte ne evocă în continuare un alt epizod tragic din trecutul apropiat al poporului nostru, criminalul război antisovietic. O scurtă introducere precede cîntecul de leagăn intonat de solistă pe acompaniamentul îngînat al coardelor.



Legănîndu-şi copilul, solista îi povesteşte acestuia sfîrşitul tragic al tatălui său, cu care pornise odinioară alături în lupta comunistă.

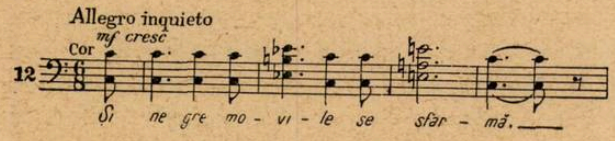
Dar lupta împotriva asupritorilor va fi continuată. Scrutînd viitorul, mama îşi vede copilul mergînd în fruntea răzvrătiţilor. Momentul acesta nu este departe, căci războiul a deschis multora ochii, jertfa celor căzuţi pentru o cauză profund străină poporului va face să se alăture luptei comuniştilor din ce în ce mai multe conştiinţe. Revenirea cîntecului de la început în tonalitate majoră, într-o atmosferă senină, încheie această parte.

Cîntul VIII „Revolta morţilor" pe versuri de A. Toma este o pagină de un zguduitor dramatism. Versurile zugrăvesc lumea celui de al doilea război mondial care în ochii poetului este „un vast cimitir, de groază, blestem şi delir".

Saxofonul preludiază în jurul temei „durerii" din prolog, întrerupt doar de intervenţiile tăioase ale trombonilor şi trompetelor. Aceeaşi temă revine într-un duet la flaut şi oboi pe al cărui fond corul vorbit rosteşte versurile : *„...Şi valul durerii răsună : / „Murirăţi sub steag de minciună" / Lung vîjîie plopii în luncă : / „Minciună —, minciună —, minciună — !"*

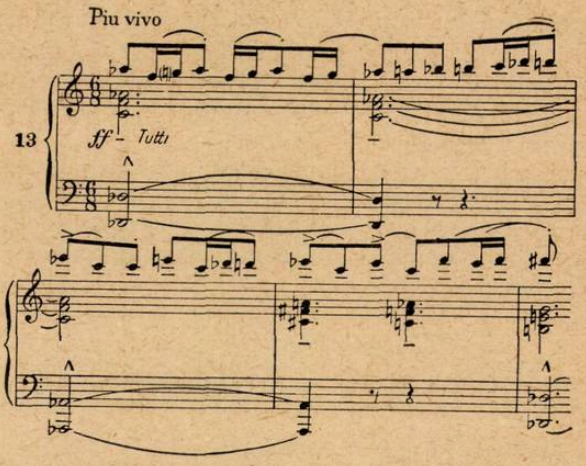
Sonorităţile devin din ce în ce mai stridente, mai ameninţătoare, mergînd pînă la strigătul corului : *„Şi-un geamăt pămîntul răzbate / Blestem, răzbunare, dreptate."*

Din adîncuri se aud zvîcnirile orchestrei care duc la reluarea desenului agitat din „Anii de luptă, anii de greve". Apoi pe tema coralului modificat, corul intonează :

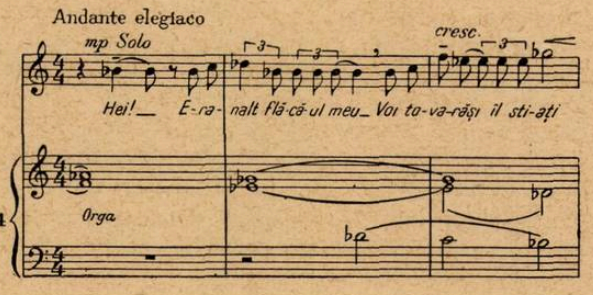


Frămîntarea se înteţeşte. Se aud din nou motivele de alarmă la trompete (Ex. 8), răpăie tobele, se aud bubuituri. Corul cheamă la luptă pe un motiv asemănător cu Ex. 7 : *„Bat toba revoltei, sun goarna de alarmă ! / Bărbaţi şi femei, toţi mîna pe armă, / Azi pravili şi stavili şi tronuri se sfarmă."*

Iureşul răscoalei cuprinde întreaga orchestră. Este momentul maxim al luptei revoluţionare, măreaţa insurecţie de la 23 August. Ca o confirmare a versului „Credinţa dă aripi, ideea nu cade" răsună în orchestră acordurile victoriei întemeiate pe un motiv schiţat încă din Prolog.



Flautul pregăteşte intrarea solistei în *cîntul IX* intitulat „Era-nalt flăcăul meu" pe fragmente din „Balada femeii care şi-a pierdut iubitul în război" de Nina Cassian. Este un monolog al solistei care-şi aminteşte trista poveste a vieţii ei, ce se confundă cu aceea a întregului popor. Solista îşi deapănă melodia duioasă, rezumînd pe plan personal conţinutul oratoriului.



Această baladă cuprinde momente variate, condiţionate de conţinutul versurilor. Anii de prigoană, arestarea iubitului, apoi plecarea lui pe front nu i-au frînt încrederea în victoria finală. Corul reia fundalul armonic expus la început de orgă realizînd un moment impresionant. Conştiinţa clară a scopului luptei, a sensului jertfelor pe care ea le implică, într-un cuvînt — convingerea comunistei — primează asupra sentimentelor soţiei.

O Codă orchestrală în care domină motivul Partidului întăreşte şi mai mult această atmosferă de supremă seninătate morală, de încredere şi de lumină ce se degajă din versurile Ninei Cassian. Sonoritatea se pierde în adîncul orchestrei într-un diminuendo expresiv pe un acord luminos de Re bemol major. Aci, în Final, e conţinută de fapt întreaga problematică a oratoriului, condiţionarea jertfei individuale faţă de binele general, comun, de fericirea celor mulţi. Cele două planuri pe care se desfăşoară oratoriul : social şi individual, se contopesc în acest final într-o deplină armonie, într-o completă

identificare. Pentru a sublinia şi mai mult acest lucru, oratoriul se încheie cu un epilog pe versurile lui Mihai Beniuc, un măreţ imn închinat Partidului, inspiratorul şi organizatorul luptelor şi victoriilor noastre. Tema este construită pe intonaţiile înrudite cu motivul Partidului şi al victoriei.

Ca o apoteoză lucrarea se încheie pe refrenul imnului: *„Cu pieptul plin de bucurie, / Pe tot cuprinsul românesc / Voioşi cîntăm, azi, slavă ţie, / Partid al celor ce muncesc."*

Dacă Prologul, conţinînd după cum am văzut motive care vor fi reluate modificat în celelalte cînturi, este legat structural organic atît muzical cît şi din punct de vedere al acţiunii libretului, de prima parte a oratoriului, nu putem spune acelaşi lucru şi despre epilog. Anumite motive, ca cel al victoriei, apar în desfăşurarea epilogului. Acesta este totuşi detaşat de restul lucrării, de atmosfera generală. Sfîrşitul oratoriului l-am simţit după încheierea părţii a doua.

În ţesătura muzicală putem recunoaşte înrudiri între diferitele teme care apar uşor modificate de-a lungul lucrării ca motive conducătoare de fiecare dată cu aceeaşi semnificaţie. Astfel, predominant este bunăoară grupul temelor Partidului.

Aceste înrudiri contribuie la unitatea intonaţională a oratoriului.

Diversitatea mijloacelor de expresie armonică tind în genere să fie subordonate momentelor dramatice din libret. Recunoaştem astfel suprapuneri tonale, momente de sonoritate armonică, fluidă, neprecisă, întorsături bruşte, chiar brutale ale tensiunii dramatice, alături de elemente puternic ancorate în tonalităţi precise, precum şi succesiuni tipice de dominantă-tonică.

Cu toată diversitatea armonică întrebuinţată, osatura întregului oratoriu se bizuie pe o logică tonală unitară. Astfel, Prologul şi primele patru cînturi sînt construite pe tonalităţi gravitînd în jurul lui mi şi si.

În desfăşurarea lucrării armonia este pe alocuri puternic cromatizată, ceea ce aduce în special părţilor vocale importante dificultăţi de intonaţie. Din cauza unei preferinţe speciale, rezultat poate al unei structuri intime a autorului de a gîndi în primul rînd armonic, fizionomia melodică a unor teme izolate devine schematică. Un exemplu în acest sens îl constituie dezvoltarea de altfel destul de facilă prin marşuri armonice din semiton în semiton a melodiei din cîntul IV „Vin muncitorii din tot oraşul".

În ce priveşte procedeele polifonice, compozitorul le aplică în mod ingenios la forme clasice ca: preludiul, fuga, passacaglia, coralul, canonul, aria, recitativul etc. îmbinate cu elemente ale genurilor populare şi contemporane ca: balada sau cîntecul vechi muncitoresc, cîntecul revoluţionar sau cîntecul de masă actual. Trebuie să menţionăm aci unitatea pe care formele polifonice o aduc construcţiilor unora din cînturi şi în primul rînd momentul Passacagliei din cîntul al II-lea a cărei concizione, în avantajul expresiei, este opusă altor momente ale lucrării care apar dezlînate, prolixe şi monotone.

În legătură cu linia dramatică a întregii lucrări subliniem necesitatea unei revederi din partea compozitorului a acesteia. Astfel, ar trebui să fie mai estompat caracterul excesiv de tensiune dramatică şi frămîntare elegiacă din partea finală, în favoarea accentuării elementului dinamic, mobilizator, corespunzînd sensului măreţ, al luptei din trecut a poporului, care astăzi îşi făureşte cu elan o viaţă fericită, sub conducerea sigură şi înţeleaptă a Partidului.

O atenţie deosebită este acordată coloritului orchestral, autorul făcînd apel la diverse resurse ale orchestrei moderne.

Pentru a obţine anumite efecte orchestrale, compozitorul şi-a îmbogăţit paleta orchestrală cu instrumente mai rar folosite cum sînt saxofonul alto, fierăstrăul, orga, pe lîngă mărirea considerabilă a orchestrei clasice bazată pe formaţia triplă la lemne, cu trei fagoţi şi contrafagot, patru corni (în epilog 8 corni), 4 trompete, 4 tromboane, o tubă, un aparat de percuţie foarte bogat, 2 harpe, pian etc.

Faţă de întreaga creaţie a tînărului compozitor, oratoriul „Pe lespedea eroilor" reprezintă lucrarea cea mai însemnată, nu numai prin proporţiile sale ci mai ales prin importanţa şi complexitatea temei propuse, prin problemele pe care şi le-a propus şi pe care le-a rezolvat în bună măsură. Desi în unele pasaje întîlnim ecourile muzicii lui Sostakovici (Cîntul III) sau Haciaturian (Cîntul IV), de care compozitorul pare strîns legat, oratoriul cuprinde pagini în care se observă căutările muzicianului de a-şi preciza un stil personal din sfera în special a stărilor lirice şi dramatice. Un exemplu îl confirmă, după părerea noastră, cîntul VII, unul din cele mai impresionante tablouri ale întregului oratoriu „Cîntecul de leagăn", de o aleasă inspiraţie.

Prima audiţie radiofonică care a avut loc la 19 iulie a.c. precum şi cea publică în cadrul Decadei Culturii din R.P.R., în interpretarea orchestrei şi corului Radiodifuziunii, dirijate de Iosif Conta (dirijorul corului Constantin Petrovici) la care şi-au dat concursul soprana Iolanda Mărculescu (versiunea din înregistrare) şi Teodora Lucaciu (în concertul public) ne-a relevat din nou excepţionalele calităţi ale acestei formaţii care a reuşit să redea într-o aleasă ţinută artistică o partitură deosebit de dificilă. Calitatea frazării, dicţiunea, precizia ritmică şi a intonaţiei au constituit principalele calităţi ale corului susţinute admirabil de orchestră, care s-a adaptat cu suplete în fiece moment baghetei dirijorului Iosif Conta ducînd la o interpretare vie, tinerească, plină de temperament.

Cuvinte de laudă avem şi pentru cele două interprete: Iolanda Mărculescu, a cărei muzicalitate este îndeobşte cunoscută pare a fi interpreta ideală a părţii solistice. Dar şi Teodora Lucaciu, deşi a preluat rolul scurt timp înaintea pregătirii concertului, a găsit nuanţe inedite de un farmec personal emoţionant.

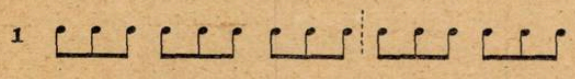
Pascal Bentoiu: „București 1959" — Trei mișcări simfonice

de ADA BRUMARU

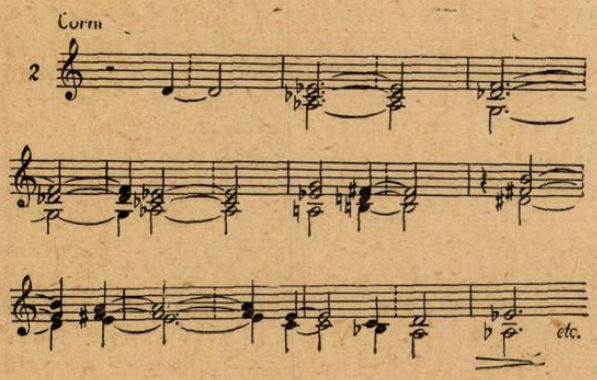
În preajma a 500 de ani de existență documentară a Bucureștiului, Pascal Bentoiu a încercat să surprindă în trei mișcări simfonice tinerețea nouă a orașului. Interpretarea în condiții acustice nu dintre cele optime a lucrării a creat în rîndul unei părți a ascultătorilor convingerea — justificată de caracterul pitoresc subliniat al lucrării — că îndeosebi partea I-a „Șantierele" și partea III-a „Stadionul" dovedesc că Pascal Bentoiu a reținut aspecte exterioare, fugitive ale Bucureștiului construit cu entuziasm de oamenii muncii : sîntem convinși că o prezentare adecvată va fi în măsură să arate cum a reușit compozitorul să dea viață intențiilor sale lăudabile de a întruchipa îndeosebi trăirea sufletească nobilă și majoră a constructorilor Bucureștiului ca și entuziasmul admirativ al poporului.

Lucrarea desvăluie aspecte noi ale artei lui Pascal Bentoiu, atît ca evoluție a scriiturii armonice cît și din punctul de vedere al plasticității și coloritului orchestral.

Prima mișcare „Animato" poartă titlul Șantierele. Semnificația programului se referă la elementul dominant care dă viață muncii atît de diverse de pe nenumăratele șantiere, în care se înalță zidurile noi ale Capitalei : Însuflețirea care pulsează pretutindeni și dă sens încordării permanente și active a constructorilor. Două sînt mijloacele în care compozitorul reușește să sugereze ideea programului ales. Mai întîi o continuă zvîcnire ritmică, bazată pe o formulă în măsura de 5 timpi



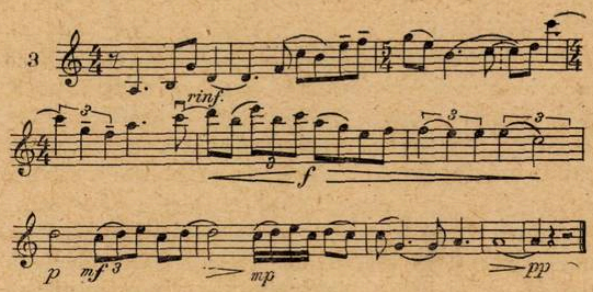
apoi, tema principală, foarte aerisită, largă, întrucîtva solemnă.



În curgerea permanentă a ritmului, care se întipărește de la început în conștiința ascultătorului și revenirea acestei teme, adusă cu abilitate în înfățișări deosebite și la diferite instrumente, sînt redate atît desfășurarea fără răgaz a muncii cît și elanul oamenilor alăturați în aceleași uriașe acțiuni creatoare. Concentrată și bine construită, cu un limbaj evoluat, această primă mișcare simfonică necesită o execuție atentă tocmai la punerea în lumină a caracteristicilor ei (ritmul și urmărirea planurilor diverse în care tema reapare).

Trebuie menționat faptul că tema principală, care se leagă aici direct de ideia muncii constructive, va reveni la sfîrșitul celei de a treia mișcări simfonice, simbolizînd de astădată însăși orașul. În felul acesta se încheagă și unitatea de ansamblu a lucrării.

Pascal Bentoiu este un liric : au dovedit-o lucrările sale anterioare, Concertul de pian, Sonetele după Eminescu sau poemul simfonic „Luceafărul" ; noua sa compoziție confirmă această trăsătură a talentului său. De aceea, mișcarea a doua intitulată „Grădinile" este mai clară și generează mai direct emoția. Muzica evocă aci atmosfera calmă a zilelor însorite de primăvară în care renasc parcurile orașului. Ca printr-un portal pătrunzi în liniștea senină a grădinilor care este redată de o temă admirabilă, ce urmează unei scurte introduceri. Iată tema,



După cum se vede din această melodie, pe care o expun viorile, transpiră ecouri ale cîntecului popular : e un fel subtil de a localiza lirismul mișcării. Coloritul orchestral și sugestivitatea muzicii sporesc și datorită unei alte teme cîntată de celestă și fierăstrău. Deodată pare că se întîmplă ceva : o amenințare surdă, întovărășită parcă de glasurile neliniștite ale păsărilor a întrerupt calmul (este secțiunea mediană a mișcării). Dar întunecarea a fost trecătoare ; totul reintră în atmosfera inițială. Această evocare a

grădinilor bucureştene este, după cum am mai arătat, limpede în lirismul ei şi în pitorescul sugestiv al imaginilor, realizate cu o ingenioasă paletă orchestrală. Preferinţa manifestată de majoritatea ascultătorilor pentru aceasta a doua mişcare simfonică, se justifică astfel cu totul.

Animaţia şi vuetul mulţimii ce umple stadionul, pe care se desfăşoară participarea diversă şi simultană a spectatorilor la campionatele de atletism, a stat la baza programului ultimei mişcări. Era firesc ca autorul să nu-şi propună o descriere aproximativă a probelor sportive şi să încerce să redea participarea interesată a mulţimii. Clocotul trepidant al muzicii este susţinut de tempo-ul vivace, de mulţimea motivelor episodice şi într-o măsură de orchestraţia strălucitoare. Chemările unei fanfare se întipăresc ca principalul element tematic al mişcării. La un moment dat iureşul se întrerupe : pe un fond ritmic, enunţat în şoaptă, contrafagotul atacă o nouă temă. Atenţia pare a se fi concentrat asupra unui singur punct. De la acest moment de subţiere intensitatea sonoră creşte mereu : către sfîrşit răsună tema construcţiei oraşului pe care o cunoaştem din prima mişcare.

Deşi partitura şi înregistrarea existentă sînt mai grăitoare decît a fost audiţia de concert, această ultimă mişcare nu a înfăţişat învolburarea, entuziasmul gălăgios, sau concentrarea atentă care caracterizează atitudinea celui venit să asiste la manifestările sportive printr-o muzică de o mare substanţă expresivă ci mai degrabă a căutat să sugereze atmosfera prin dinamism şi culoare. Lucrarea compozitorului Pascal Bentoiu constituie o contribuţie de merit la îmbogăţirea genului programatic inspirat din măreţele realităţi ale vremii noastre.

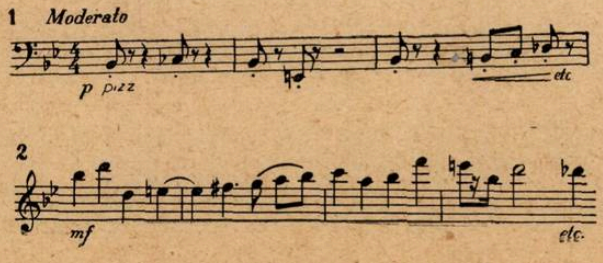
Dumitru Bughici: poemul eroic „Filimon Sîrbu"

de **DORU POPOVICI**

Tînărul compozitor Dumitru Bughici s-a afirmat în viaţa muzicală prin lucrările sale vocale şi simfonice, strîns legate de o tematică contemporană. El a compus o seamă de cîntece de masă, muzică de cameră, muzică instrumentală, şi două poeme dedicate eroilor căzuţi pentru cauza comunismului.

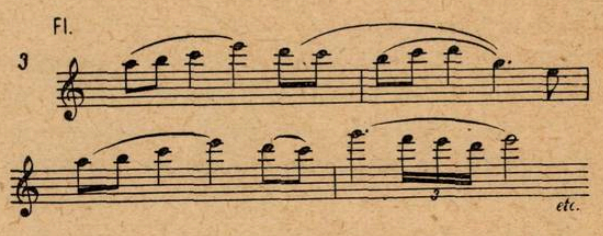
„Poemul eroic" este o evocare a vieţii de luptă şi jertfă a lui Filimon Sîrbu neînfricat erou al clasei muncitoare ucis mişeleşte de regimul antonescian. Dumitru Bughici a căutat ca, în forma clasică de sonată, să ne prezinte idei muzicale sugestive, strîns legate de o acţiune caracterizată printr-un puternic tragism.

Poemul începe cu o introducere, care redă întîlnirea între Filimon Sîrbu şi tovarăşii săi comunişti în ziua declarării războiului antisovietic. În orchestră se aud „pizzicatele" coardelor grave, ce pregătesc o atmosferă încordată ; în acest timp, suflătorii de lemn şi pianul suprapun motive divizate, foarte caracteristice. Urmează o creştere ce trece în expoziţia propriu-zisă a sonatei, într-un tempo mai viu. Prima idee este plină de un patos romantic, zugrăvind înflăcărarea cu care eroul vorbeşte prietenilor săi, îndemnînd la împotrivirea faţă de războiul antisovietic.



După o desfăşurare în octave a viorilor, flautul aduce un episod peste care cornul suprapune o contramelodie într-o ritmică complimentară. Urmează o scurtă precipitare ca apoi să revină ideea întîi, încheind prima secţiune, caracterizată prin forma tripartită, într-o expunere laconică.

În punte, discursului muzical i se imprimă un caracter ritmic, tălmăcind sugestiv opresiunea la care sînt supuşi eroul principal şi ceilalţi tovarăşi. Ideea a doua aduce un puternic contrast, o nuanţă de un pronunţat lirism, cu multă duioşie.



Autorul ne evocă în acest episod iubirea eroului, de o mare puritate, cu o totală dăruire, plină de elan tineresc. Contrapunctul liber, improvizatoric, al celor două grupuri de viori, întregeşte acest tablou încheind expoziţia poemului.

Dezvoltarea este începută prin readucerea motivelor scurte ale introducerii, instrumentate pe grupuri într-o manieră fragmentară. Adesea auzim intonaţii ale „Internaţionalei". Cîmpul tematic al primei idei predomină, suprapunîndu-se peste elementul ritmic al punţii expoziţiei. Ca o reminiscenţă apare scurtată ideea a doua, ca apoi toată dezvoltarea să treacă într-o puternică creştere, judicios gradată, cu o abilă folosire a grupului

de instrumente de percuție. Paroxismul acestui dramatic crescendo corespunde cu repriza inversată a allegro-ului de sonată. După atmosfera agitată a dezvoltării, revenirea ideii secunde, prin dialogul dintre vioara întîi și celli, ne sugerează o atmosferă liniștită, de o puternică durere interiorizată, simbolizînd moartea eroului. Pe cît de simplu în ceea ce privește instrumentația, pe atît de expresiv este acest moment muzical. O scurtă punte ne introduce într-un „maestoso", în care tema întîi reapare amplificată, bogată în polifonie, învesmîntată în sonoritatea strălucitoare a gamei sol major, ca o apoteoză. Renunțînd la o codă amplă, autorul încheie lucrarea într-un caracter luminos, aducînd un omagiu eroului Filimon Sîrbu.

„Poemul eroic" este indiscutabil cea mai valoroasă lucrare de pînă acum a tînărului compozitor. Compoziția prezintă teme pregnante, o construcție solidă, contrastele tipice ale muzicii romantice și un pronunțat echilibru. Melosul primei idei este legat de tematica avîntată a muzicii ceaikovskiene, în timp ce ideea a doua are o strînsă înrudire cu cîntecul popular romînesc. Armonia este funcțională legată — în mare parte de principiile romanticilor, polifonia este mai caracteristică și adesea are o nuanță modală. Ritmica este pregnantă, nu prea variată, din pricina folosirii multor formule de simetrie. Orchestrația sonoră, fără a fi încărcată, fidelă principiilor lui Korsakov, constituie unul din elementele reușite ale compoziției. Forma clară, bine închegată, este interesantă prin folosirea reprizei inversate, de altfel justificată și prin legătura cu textul pe care-l subliniază.

Studiul îndelungat în Uniunea Sovietică a imprimat artistului o concepție realistă și un meșteșug artistic valoros. Dumitru Bughici este mai aproape de filonul lui Ceaikovski — Rahmaninov, Glazunov, Șostakovici și mai departe de cel al lui Musorgski, Korsakov, Borodin, Stravinski, Prokofiev. În arta sa predomină îndeosebi influența artei ceaikovskiene, atît în patosul romantic, dar mai ales în mijloacele de expresie ale cîmpului primei idei. Punctul de plecare este bun și oferă posibilități în dezvoltarea unui simfonism cu puternice note dramatice. Desigur, de pe acest punct cucerit, compozitorul va evolua către faza în care personalitatea sa se va afirma mai pregnant prin folosirea creatoare a experienței muzicienilor înaintați ai vremii noastre.

Muzica sa ne apare expresivă, cu momente de o vie sensibilitate artistică îndeosebi în reexpoziția lucrării (momentul liric al viorilor și cellilor). Piesa prezentată mai sus este accesibilă, sugestivă, robustă, străbătută de un puternic spirit melodic, fără nici un element care să constituie un scop în sine.

Așteptăm noi lucrări de la compozitor, a cărui artă se afirmă din ce în ce mai mult, strîns legată de năzuințele și lupta poporului nostru.

Nicolae Buicliu: poemul simfonic „Se arată lumea"

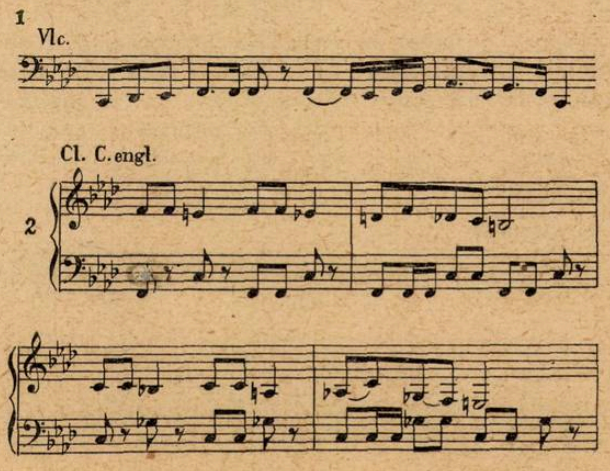
de J.—V. PANDELESCU și ADRIAN RAȚIU

Poemul simfonic „Se arată lumea" pe care Nicolae Buicliu l-a compus în cinstea Eliberării inspirîndu-se din poezia cu același nume de Maria Banuș, vădește preocupările compozitorului de a oglindi în muzica sa viața nouă a poporului nostru.

Desigur că redarea într-un poem simfonic a unui conținut epico-dramatic ca acela al poeziei „Se arată lumea" este o sarcină de o deosebită importanță, cu atît mai mult cu cît programul lucrării este expus în detalii.

„Am căutat să redau prin muzică — se arată în program — mai întîi starea de mizerie și suferință a poporului nostru muncitor dinaintea eliberării, printr-o mișcare lentă, de un caracter depresiv". Această mișcare lentă, despre care este vorba, e un andante care ocupă în economia lucrării o întindere mare. El este construit pe două teme, prima de scurtă respirație, amplificată însă printr-o serie de imitații, a doua cu un pronunțat caracter oriental, monotonă — monotonie întărită de faptul că e prezentată în aceeași tonalitate.

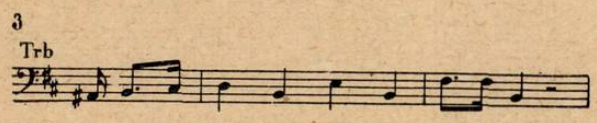
La această monotonie contribuie și caracterul șters, lipsit de pregnanță, al ambelor teme :



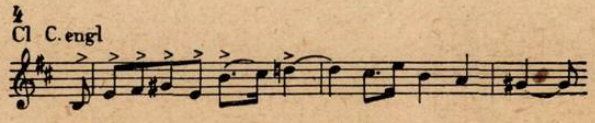
Autorul a urmărit, desigur, să creeze atmosfera de apăsare, să evoce „starea de mizerie și suferință în care era ținut poporul pînă la eliberare". Realitatea este însă că readucerea în aceeași tonalitate a acestor teme lipsite de relief, prin folosirea unor procedee imitative dintre cele mai simple și mereu aceleași, nu reușește să atingă scopul propus.

„Apoi încep să se contureze — se arată în program mai departe — accentele dinamice ale lucrării, evocînd lupta clasei muncitoare condusă de partid, printr-o desfășurare din ce în ce mai avîntată, pînă la victoria finală".

Compozitorul aduce acum, într-adevăr, un scurt motiv cu caracter de marș folosit drept „punte".



care împreună cu tema propriu zisă a allegroului



urmează să exprime avîntul revoluționar al poporului și, așa cum menționează programul, „lupta clasei muncitoare". Acestui motiv (ex. 3) compozitorul îi rezervă mai tîrziu un rol de seamă, construind pe el dezvoltarea. Faptul însă că motivul este prezentat din capul locului sub formă de imitații ce-i dau întregii secțiuni de „punte" (ca de altminteri și temei din allegro) un caracter de travaliu tematic, epuizează de la început potențele expresive cu care a intenționat să-l învestească compozitorul. Aici ne-am fi așteptat la o dezvoltare de amploare care să evoce lupta dintre vechi și nou, acea „desfășurare din ce în ce mai avîntată" menționată în program care să culmineze cu înfrîngerea orînduirii bazate pe exploatare de către clasa muncitoare condusă de partid. Compozitorul revine însă la atmosfera inițială, prin readucerea aidoma a celor două teme ale Andante-lui precum și a punții și secțiunii de Allegro pe care doar le transpune la cvinta inferioară. Această repetare nu are legătură cu programul scris reprezentînd un adevărat balast care acoperă, ca proporție, o treime din lucrare — de unde o accentuare în plus a caracterului static, ce se afirmă datorită repetatelor reveniri în imitații, remarcate pe tot parcursul lucrării.

După această lungire, desigur intenționată dar superfluă și neconvingătoare, apare cunoscutul cîntec revoluționar „Doina Hașului", într-o prezentare episodică și nesemnificativă (pe o figurație constantă de șaisprezecimi a viorilor) fiind readus apoi în canon. Credem că era cazul ca autorul să exploateze cît mai bine puternica forță interioară a acestui cîntec ce exprimă suflul revoluționar care a animat pe cei mai buni fii ai poporului, comuniștii.

Mai departe se specifică în program următoarele: „Reluînd apoi una din temele lucrării și dîndu-i o desfășurare mai amplă, am încheiat acest poem simfonic redînd caracterul plin de perspective luminoase ale noii orînduiri socialiste". Tema corespunzătoare este scurtul motiv cu caracter de marș, prezentat ca punte. Dezvoltarea se rezumă la repetarea acestui motiv în stil imitativ, de la un instrument la altul și readucerea lui în mai multe creșteri succesive. În sfîrșit, momentul culminant este marcat de readucerea temei (ex. 4) în valori lărgite, (temă ce fusese anticipată în dezvoltare) și care încheie poemul. Este de observat că întreaga dezvoltare — reprezentînd lupta clasei muncitoare, victoria finală și perspectivele luminoase de viitor — ocupă un loc care apare, în arhitectura lucrării, disproporționat de mic. Atît la prima audiție cît și la o analiză ulterioară, temele nu s-au impus printr-un caracter pregnant și nu vădesc acea tensiune interioară și noblețe care să le facă proprii a răspunde scopului propus. Armonizarea lor, realizată sub semnul unui simplism care nu trebuie confundat cu accesibilitatea largă, nu este de natură să le majoreze cît de cît capacitatea lor expresivă. Nici travaliul tematic nu se vădește — așa cum este redus îndeobște la tratarea în imitații și canon — de natură să exprime cu eficiență acea puternică încordare a luptei clasei muncitoare.

Cu toate aceste evidente slăbiciuni, rezultate, credem, și din faptul că lucrarea a fost realizată probabil într-un timp scurt, poemul simfonic „Se arată lumea" reprezintă totuși în creația compozitorului un element pozitiv: încercarea de a ataca acest gen programatic.

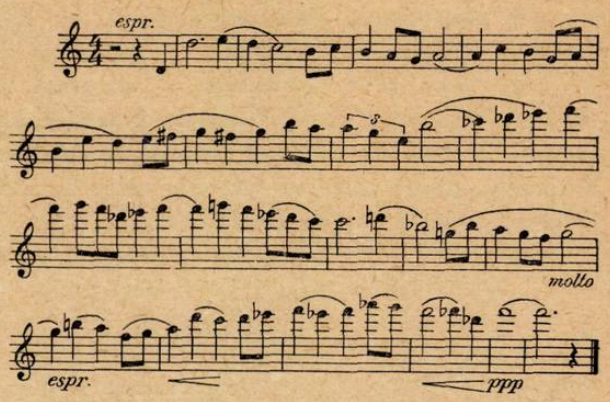
Părerea noastră este că o concentrare a mijloacelor de expresie — cu eliminarea tuturor elementelor lipsite de pregnanță — astfel ca acestea să redea sensul superior al versurilor poemului literar și o atenție severă la realizarea dramaturgiei muzicale îi vor aduce compozitorului în viitor, o reală izbîndă.

Alfred Mendelsohn: „Preludiu festiv"

Numele celui mai prolific muzician al nostru Alf. Mendelsohn, a figurat în programul Orchestrei cinematografiei cu o lucrare mai veche „Preludiul Festiv" (1956) dedicat şi el — alături de cîteva cîntece de mase — Zilei Eliberării. Deşi compoziţia nu este recentă, această dedicaţie se justifică prin sensul sărbătoresc al conţinutului lucrării. Foarte concis şi fără a avea vreun program declarat, preludiul întruchipează o stare de spirit optimistă, o energie care decurge din ritmul acţiunilor hotărîte ce se desfăşoară în zilele noastre.

Nu este însă vorba de o lucrare muzicală de mare anvergură sub nici un aspect, ci de o piesă cu caracter jubiliar, bine construită şi meşteşugit orchestrată. Principala ei calitate constă în limpezimea melodică a temelor, în special în generozitatea celei de-a doua (lucrarea este concepută în forma clasică a preludiului, cu o scurtă secţiune centrală de dezvoltare a temelor).

Iată melodia cantabilă despre care am pomenit: ea apare mai întîi la violoncel şi este preluată imediat de viorile prime.



Orchestraţia sonoră, parcă dominată de chemările iniţiale ale cornilor are un rol hotărîtor în precizarea caracterului sărbătoresc al preludiului.

A.BR.

Prime audiţii de muzică romînească la Radio

Cu ocazia celei de-a 15-a aniversări a eliberării patriei noastre, Radiodifuziunea a programat în emisiunile sale, un număr considerabil de lucrări romîneşti în primă audiţie. O parte din ele au fost analizate în presa cotidiană şi în revista „Muzica". In acest articol ne vom ocupa de cele ce nu au fost încă discutate.

Cantata „Minerii Jiului" de compozitorul Teodor Bratu, care s-a făcut cunoscut în viaţa muzicală prin cîntece de masă şi prin prelucrări de folclor, este prima sa lucrare vocal-simfonică şi în acelaşi timp o lucrare de proporţii mai ample, la baza căreia stau versuri proprii şi ale poeţilor Petru Ghelmez şi Ion Meiţoiu.

Lucrarea are patru părţi cu următoarele titluri: „Valea Plîngerii — Valea Bucuriei", „Stele în adîncuri", „Floarea dragostei" şi „La ospăţ".

In prima parte, după introducerea orchestrei, care pregăteşte o atmosferă sumbră, un solo de bariton intonează, într-o mişcare lentă, o temă apropiată de specificul cîntecului de masă, legată de textul: „Nu de mult au curs pe aicea lacrimi, rîu şi sînge"... După această secţiune, corul bărbătesc intonează un refren luminos, evocînd viaţa fericită de azi a minerilor. Repriza, puţin variată, readuce temele iniţiale încheind prima parte a cantatei. Partea a doua este un scherzo, conceput în forma clasică de lied mare. Aci muzica este plină de optimism, cu mult dinamism, străbătută de un colorit armonic major, redînd însufleţirea minerilor, care lucrează în condiţii noi, bucurîndu-se de roadele muncii lor. Partea a treia este o pastorală, în care tenorul solist expune o temă cantabilă, plină de lirism, creînd o atmosferă poetică. Foarte expresivă şi bine venită este intervenţia corului bărbătesc, aducînd o variaţie în sonoritatea cantatei. Finalul, partea cea mai amplă, cu mai multe secţiuni („Chemare", „Joc" şi „Urare") este conceput în forma de rondo, în care compozitorul ne prezintă teme dinamice, cu un pronunţat caracter ritmic, acompaniate de sonorităţile luminoase ale orchestrei. In încheiere se reia refrenul din prima parte a lucrării, dînd în acest sens un caracter ciclic acestei suite vocal-simfonice. Foarte bine sînt alese versurile finalului. „Valea plîngerii din veacuri fi-va valea bucuriei", accentuînd optimismul acestei părţi.

Temele întrebuinţate în această lucrare sînt cantabile şi îmbină fericit intonaţiile cîntului de masă cu cele ale cîntecului popular. Armonia are unele nuanţe modale pe care le găsim şi în elementele polifonice. Concepţia orchestrală este clasică, lăsînd partea vocală să se reliefeze. Reprezentînd în evoluţia compozitorului un serios pas înainte, lucrarea este inspirată şi accesibilă; pe viitor ar fi de dorit folosirea unor mijloace de expresie mai bogate, legate de cuceririle noi ale artei marilor compozitori contemporani.

Compozitorul Gheorghe Derieteanu a compus, în cinstea celei de-a 15-a aniversări a ţării noastre, cantata „Minerii" pentru cor mixt a cappella, pe versuri de Vintilă Ornaru. Lucrarea poate fi considerată un triptic muzical alcătuit din următoarele părţi: „Pădurile", „Lampa minerului" şi „Marş mineresc". Prima parte redă munca minerilor, care cu multă trudă scot din pămînt cărbunele, atît de necesar economiei noastre; partea a doua se bazează pe un scurt motiv popular dezvoltat apoi în formă de variaţiuni, după care în ultima secţiune apare tema unui marş mineresc. In încheiere, autorul afirmă bucuria muncii entuziaste. Remarcăm în acest fragment legătura reuşită dintre text şi muzică.

Limbajul este accesibil, temele cantabile, armoniile ne apar frumos înlănţuite, în timp ce scriitura vocală este îngrijită. Pe viitor recomandăm ca autorul să ducă mai departe firul muzicii corale a maeştrilor Mihail Jora, Paul Constantinescu, caracterizată prin folosirea unor mijloace de expresie

mai evoluate, lucru ce se cere mai ales în cazul unei compoziții mai ample.

Aceeași temă — munca minerilor — a abordat-o și compozitorul Constantin Bobescu în poemul său simfonic „Eroii Jiului". Aceasta constituie prima lucrare a autorului legată de o tematică actuală. Inspirată în urma unei călătorii în Valea Jiului, compozitorul și-a propus să redea în lucrarea sa pe de o parte, viața din trecut a minerilor în luptă cu mizeria și, pe de altă parte, viața luminoasă, cu realizările mărețe din zilele noastre.

Compozitorul nu a reușit să transpună cu totul convingător în muzică această temă măreață. Din pricina temelor impersonale, convenționale, muzica apare săracă în expresie, armonia este cenușie, lipsită de pregnanță, de variație. Ritmica este monotonă, în timp ce polifonia este timidă. Singurul element reușit îl constituie orchestrația realizată pe linia lui Korsacov — Berlioz, care are multe sonorități frumoase și colorate. Privită însă în ansamblu, lucrarea are o nuanță academică, fără prea multe probleme creatoare și care reușește numai în parte să transmită conținutul pe care și l-a propus compozitorul.

În ultimul timp am putut urmări în programele Radio și lucrările unor tineri compozitori care încă n-au părăsit băncile Conservatorului. Astfel am putut asculta Sonatina de Liviu Glodeanu și Rondo de Gheorghe Costinescu.

Liviu Glodeanu a dovedit mult talent în compozițiile sale, o tehnică solidă, o fină muzicalitate, o bogată inventivitate melodică și o notă personală. În acest sens, lucrări cum ar fi „Cantata" sau corul „Leu și june se luptară" sînt grăitoare. Sonatina este o lucrare mai veche, mai puțin reprezentativă, însă nu lipsită de unele calități cum ar fi o frumoasă linie melodică, o scriitură pianistică îngrijită și un lirism de calitate. Armonia și polifonia sînt mai puțin conturate, fapt care face ca piesa să ne apară cam școlărească.

Gheorghe Costinescu este un talentat elev al maestrului Jora, înzestrat cu multă fantezie și cu un temperament romantic. Rondo-ul pentru pian este străbătut de o muzică dinamică, tinerească, plină de optimism. Forma lucrării este echilibrată, armonia colorată și scriitura pianistică elocventă. Studiul muzicii clasice și un contact mai strîns cu muzica zilelor noastre i-ar lărgi compozitorului considerabil orizonturile, i-ar imprima o mai mare expresie viitoarelor lucrări.

Inspirat de frumusețea versurilor lui Topîrceanu, Cornel Țăranu a compus un ciclu de lieduri pentru tenor și pian, caracterizat printr-o muzică fără efecte exterioare și străbătută de un fin lirism. Pianul are un rol conducător, creînd atmosfera specifică versurilor, prin armoniile delicate pe care le prezintă și prin scriitura foarte adecvată stilului muzicii de cameră. Linia vocală este bine condusă prin temele cantabile, de o largă respirație, cu unele intonații inspirate din cîntecul popular. Cele patru melodii se încadrează perfect în ciclu creînd atmosfere variate. Așteptăm noi lucrări din partea acestor compozitori tineri, pe care le dorim cît mai apropiate de tematica zilelor noastre.

D.P.

LUNA PRIETENIEI ROMÎNO—SOVIETICE

Emil Ghilels

Primit de publicul bucureștean cu o caldă simpatie, Emil Ghilels ne-a prilejuit, cu ocazia cunoașterii directe a artei sale, momente de vie și profundă satisfacție artistică. Cele mai izbutite înregistrări ale artistului — ajunse la noi prin radio și disc — nu au putut reda cu destulă fidelitate măiestria, forța de comunicare, concepția cuceritoare a pianistului. Ceea ce impresionează în primul rînd în arta lui Ghilals este simțul construcției muzicale și logica acesteia, element de altfel caracteristic școlii interpretative sovietice.

Pătrunzînd în adîncimea conținutului de idei al operei și înțelegîndu-i sensurile, Ghilels o recreează conform concepției sale, ținînd seama de stilul și intențiile compozitorului. De aceea, libertățile pe care și le permite nu se detașează de chipul creator în care interpretul înțelege muzica și astfel arta sa devine vie, căpătînd o forță care prinde, care captivează.

Forma muzicală se conturează sub degetele lui Ghilels într-un tot unitar, slujind conținutul căruia îi este subordonată. Materialul tematic este expus cu simplitate, cu o trăire de o sinceritate emoționantă, într-o gradație în care este sezisabilă mereu grija de a fi păstrat și exprimat esențialul, grija de a evidenția ansamblul fără a neglija detaliul.

Recitalul de la Ateneu — care a deschis manifestările muzicale ale Lunii prieteniei romîno-sovietice — ne-a oferit prilejul de a-l asculta pe Ghilels în lucrări aparținînd unor compozitori foarte diferiți.

Paginile Ariei cu variațiuni în stil italian de J. S. Bach au sunat admirabil. Seninătatea expunerii, diferențierea și contopirea planurilor sonore, bogăția paletei dinamice, frumusețea cantilenei, stacato-ul gingaș și portato-ul așezat au dus la o înfățișare adînc emoționantă a muzicii lui Bach arătînd o concepție proprie a pianistului în ce privește nuanțarea, sublinierea deosebită a aspectului ornamental al piesei.

Cu Impromptu în fa minor (op. 142) de Schubert, pianistul ne-a dezvăluit o altă fațetă a multiplelor sale posibilități. La trăirea lirică, la darul de a modela plastic frazele — grație unui deosebit dozaj al sonorităților și unui tușeu de o rară finețe — s-a adăugat potențialul dramatic al artistului. În acest lied dezvoltat, el a conturat o întreagă lume de sentimente, accentuînd dialogul tematic și adîncind pulsația interioară. Dînd temelor la fiecare revenire o expresivitate nouă, Ghilels a imprimat Impromptu-ului o culminație, o frămîntare, un suflu aproape beethovenian.

Excelentă ni s-a părut realizarea sonatei de Kabalevski (op. 45 nr. 2), lucrare care solicită o pianistică bogată în posibilități. Amintind pe alocuri de opera „Familia lui Taras", lucrarea cere din partea interpretului o tehnică remarcabilă și — îndeosebi în partea lentă — concentrare emotivă. Am apreciat sonoritățile învăluite din partea a II-a, într-un pianissimo diafan, și pe cele ample, vijelioase, din partea I-a și a III-a realizate cu o tehnică mare.

Finalul ne-a permis să urmărim libertatea brațelor, ce se avîntă, smulgînd pianului vibrații vulcanice.

Arta lui Ghilels este un amestec de spontaneitate și gîndire, de grație și adîncime, de dramatism și umor. Aceste calități au fost din plin prezente în interpretarea „Imaginilor" lui Debussy — dintre care cel mai mult ne-a plăcut

De la stînga la dreapta : Andrei Mîtnik, Leonid Kogan, Ion Voicu și Emil Ghilels

„Mișcare" — și în cele cinci scene — „Dans rus", „La Petruska", „La Maur", „Balerina", „Carnavalul" — din baletul „Petruska" de Igor Strawinsky. Uneori am simțit deosebirea chipului în care Ghilels îl redă pe Debussy, prin accentul pe care îl punea pe elementul de construcție, estompînd latura poetică, evocatoare.

În transcripția pentru pian a scenelor din baletul „Petruska" — ce aparține chiar autorului — Ghilels ne pare a fi de neîntrecut. El construiește un gigantic edificiu sonor cu o ușurință uimitoare și cu mijloace tehnice foarte variate. Sonorități de o forță orchestrală, urmate de altele ca niște fluturări abia perceptibile, apoi glissande ce se rezolvă în acorduri și octave, se succed în iureș amețitor.

Ne-am reîntîlnit cu Ghilels, două zile mai tîrziu, la concertul orchestrei Radio (dirijor Iosif Conta) în care a cîntat partea solistică a concertului de Ceaikovsky. Știam că va fi un moment de seamă, căci cunoșteam desăvîrșita înregistrare pe discuri a concertului.

Toate așteptările noastre au fost însă întrecute.

Avem astfel în vedere emoția pe care ne-a produs-o Ghilels ca interpret al capodoperei ceaikovskiene. Tălmăcindu-l pe Ceaikovsky, Ghilels ne-a dovedit o concepție interpretativă profundă.

Sonoritățile impunătoare din introducerea și finalul concertului, subtilele pianissime din andante, vigoarea și însufletirea din allegro-ul final, marea varietate a nuanțelor și timbrelor din cadență — iată ce ne-a relevat Ghilels cu acest prilej.

Aplauzele frenetice cu care publicul a răsplătit pe oaspetele sovietic sînt o mărturie a înaltei prețuiri a artei sale și a școlii pianistice sovietice pe care o reprezintă.

ANA FROST

Leonid Kogan

Violonistul Leonid Kogan a venit în mijlocul nostru precedat de faima sa de distins muzician, de virtuoz de reputație internațională. Și într-adevăr, atît la recital cît și în cadrul concertului simfonic, el a apărut ca atare.

Impresionează, din capul locului, precizia execuției, ușurința și suplețea extraordinară cu care cîntă, puritatea și justețea tonului în cele mai dificile pasaje, chiar la o succesiune cît de rapidă a acestora. Am prețuit însă faptul că, dispunînd de o tehnică prodigioasă, violonistul nu ne-a prezentat totuși piese de simplă virtuozitate, ci lucrări de bogat și profund conținut. Desigur, au fost și bucăți de o accentuată bravură violonistică, dar interpretul a subordonat, de fiecare dată, bravura, exprimării cuprinsului de emoții și idei al acestora.

S-a făcut apreciat în mod deosebit, stilul clasic, auster pînă la severitate, în care a redat Sonata nr. 3, în do major, pentru vioară solo de Bach — lucrare de mare rezistență violonistică, a cărei fugă a fost expusă în chip magistral. Mai liric în Sonata nr. 1 în sol major (op. 78) de Brahms ca și în „Poemul" de Chausson ori în „Meditație" de Glazunov, dar fără să se lase antrenat către efuzii sentimentale, Kogan a prezentat după aceea subtil și cu multă poezie cele trei piese „Dansul fetelor antileze", „Măști", „Montecki și Capuletti", din suita „Romeo și Julietta" de Prokofiev, apoi cu nerv și cu o remarcabilă bravură, Poloneza în re major de Wieniawski și „Dans unguresc" de Brahms.

Pianistul Andrei Mîtnik, muzician de bogate resurse interpretative, a avut o participare însemnată la frumoasa izbîndă a recitalului.

Am urmărit apoi pe Kogan la concertul extraordinar al Filarmonicii „George Enescu" dirijat de Mircea Basarab, cînd a interpretat împreună cu violonista Elisabeta Ghilels, soția sa, concertul pentru două viori și orchestră în re minor de Bach. Melodica de bogată inventivitate, minunatul duet al celor două voci în larghetto și vivacitatea mișcărilor extreme ale lucrării, au fost redate cu multă elocință de către cei doi interpreți, preocupați a da o expresie cît mai justă și totodată înaripată muzicii lui Bach. Fără îndoială însă că tempo-ul precipitat imprimat celor două mișcări Allegro a fost de natură să aducă și unele mici imprecizii în frazare.

Leonid Kogan a atacat, imediat după aceea, concertul pentru vioară și orchestră de Beethoven, pe care l-a cîntat cu sensibilitate și cu o mare siguranță, în spiritul bunei tradiții. Intervenția personală a interpretului s-a făcut simțită cu deosebire în partea mijlocie a lucrării. printr-o lărgire a tempo-ului.

Încheind cu Concertul pentru vioară și orchestră de Haciaturian, Kogan a dovedit, dincolo de brio-ul execuției, o pătrundere deosebită a evocatorului melos popular armean pe care l-a redat cu multă noblețe (cu deosebire în cantilena lirică din Andante sostenuto).

Este demnă de relevat, fără îndoială, munca orchestrei Filarmonicii „George Enescu" și a dirijorului Mircea Basarab. Sîntem convinși însă că un număr satisfăcător de repetiții ar fi asigurat pe de o parte o mai mare coeziune între solist și orchestră și o dozare mai judicioasă a sonorităților acesteia în sensul unei mai mari claritați — atît în concertul de Bach cît și în cel de Beethoven.

J.—V.P.

LA ÎNCEPUT DE AN ȘCOLAR

Pentru noi succese în învățămîntul nostru muzical

La 1 octombrie a.c. a avut loc la Ateneul R.P.R. deschiderea festivă a anului școlar 1959—1960 la Conservatorul „Ciprian Porumbescu". Publicăm cuvîntul rostit cu acest prilej de D. D. Botez, directorul Conservatorului și de Ion Dumitrescu, prim secretar al Uniunii Compozitorilor.

Stimați colegi și colaboratori, iubiți studenți.

Ne aflăm astăzi în prima zi a unui nou an de studii, adevărată zi de sărbătoare pentru toți cei ce înțeleg că școala este unul din elementele decisive, în procesul de culturalizare ce se desfășoară în chip revoluționar, sub ochii noștri.

Nu este deloc întîmplător faptul că sărbătorim această zi în impunătoarea sală de concerte a Ateneului R.P.R. Ne aflăm aici, în sala în care mulți dintre noi mai simt încă privirea visătoare a marelui nostru Enescu, ca și acordurile ieșite din mîinile atîtor mari artiști, în sala în care mulți dintre studenții de azi vor concerta mîine, pentru ca voi, tineretul să vă amintiți de această zi.

Am avut cu toții o vacanță binemeritată. Și iată cum ușorul regret pe care-l simțim la sfîrșitul vacanței, se împletește armonios cu bucuria revederii noastre, cu fiorii ce ne străbat la începutul fiecărui an școlar, atunci cînd și tineri și bătrîni — acesta este numai un fel de a vorbi, deoarece artiștii nu îmbătrînesc niciodată — ne făurim micile noastre idealuri, care unite laolaltă nu pot fi altceva decît m a r e l e n o s t r u i d e a l, acela al ridicării mereu mai sus a muzicii românești de astăzi.

Ce ne trebuie oare pentru realizarea acestui ideal? Munca și voința de a merge mereu mai departe. Dar aceasta nu este destul. Munca și voința nu ar putea acționa în măsura cuvenită, dacă nu ar fi puse în condițiile vieții noastre de azi. Munca și voința au existat în firea noastră întotdeauna. Dar în multe cazuri, în trecut, ele au acționat în mod izolat, pentru atingerea unor scopuri personale. Ce idealuri ne puteam face noi, tinerii de altă dată, cînd știam că flagelul războiului ne pîndea la fiecare pas și că, mai devreme sau mai tîrziu, el totuși ne va atinge și pe noi? Dar dacă privim lucrurile așa cum se petrec ele astăzi, la noi în țară, nu ar fi cazul să ne întrebăm: mai seamănă oare condițiile în care învață tineretul de azi, cu acelea în care au învățat tinerii de altădată? Știți voi, dragi studenți, cîți bani cheltuiește statul nostru pentru educația voastră muzicală? Știți voi în ce localuri mizere și-au făcut educația muzicală profesorii voștri de azi? Nu; nu știți. Voi aveți cămine și cantine care sînt departe de acelea în care au trăit atîți dintre profesorii voștri. Aveți o școală cu care vă puteți mîndri, pe care o puteți fotografia și păstra pentru vremea cînd vă veți scrie memoriile, arătînd: „iată Conservatorul în care am învățat eu". Și chiar dacă școala aceasta se află în continuă perfecționare, ea este departe de școala în care am învățat noi. Cele două școli — dacă cea veche ar exista — ar sta alături, ar putea arăta tuturor diferența dintre o lume veche și una nouă... Căci dacă lucrurile stau astăzi cu totul altfel de cum stăteau nu mai departe decît acum 15 ani, iar zorii se arată mereu mai luminoși, faptul acesta se datorește — e bine să nu uităm! — regimului nostru de democrație populară, partidului nostru.

Tovarăși,

Conservatorul nostru a înregistrat, fără îndoială, remarcabile succese. Corpul nostru didactic a muncit cu devotament, izbutind să creeze dintre studenții noștri, adevărați artiști. Unii dintre studenții și absolvenții noștri au trecut cu succes examenele grele, aici și peste hotare, purtînd cu cinste pînă departe flamura muzicii românești. Alții au primit pe umerii lor sarcini de răspundere, reușind să împlinească așteptările noastre. Cei mai mulți dintre actualii studenți promit a se dezvolta armonios în pregătirea lor artistică. Iată fapte care se datoresc pe deoparte pregătirii înalte a majorității cadrelor noastre didactice, muncii plină de răspundere și devotamentului lor, pe de altă parte talentului, voinței și disciplinei artistice, de care cei mai mulți dintre studenți dau dovadă în cursul școlarității. Dacă la acestea adăugăm apariția atîtor cursuri, studii, monografii, tipărite sau multiplicate ca mijloace proprii, precum și contribuția importantă a bibliotecii noastre, încă nu completă, dar destul de bogată. putem înțelege de ce școala noastră s-a ridicat atît de mult și de ce printre studenții noștri avem atîția fruntași, ale căror nume sînt prea numeroase spre a le mai putea cita aici. Grija părintească a profesorilor față de studenți, atenția pe care studenții au arătat-o profesorilor, precum și ajutorul tovărășesc desfășurat pe o scară largă în sînul grupelor de învățătură, toate acestea au dus la bune rezultate, cu care ne mîndrim.

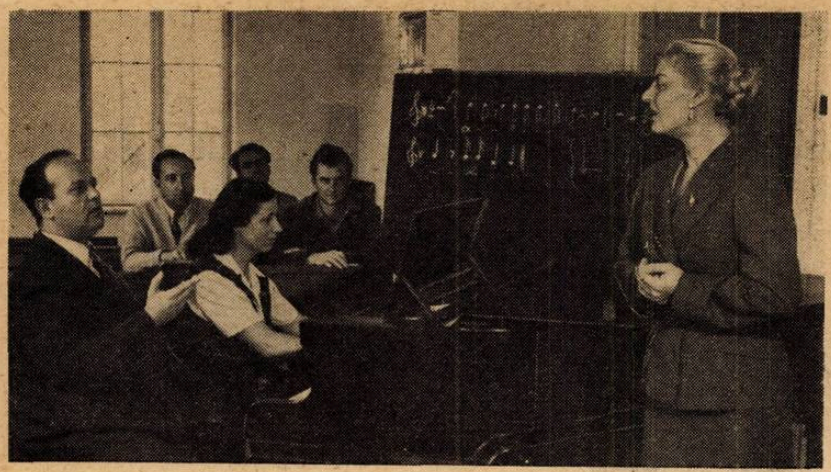
Fără îndoială, munca noastră nu a fost întotdeauna încununată de succes. In Conservatorul nostru s-au înregistrat și nenumărate lipsuri printre care menționez izolarea unora din cursurile noastre față de viață, păstrarea unor metode scolastice în predare etc. Dacă pe viitor vom ști să îndepărtăm lipsurile, dacă grija noastră pentru studenți, și dragostea studenților pentru muncă vor fi din ce în ce mai mari, este neîndoios că rezultatele vor fi mai bune.

Iubiți tovarăși,

Ridicarea nivelului învățămîntului nostru muzical este astăzi o necesitate în plină creștere. Muzica a devenit la noi un bun al întregului popor. Alături de celelalte arte, ea a căpătat un puternic caracter de masă, antrenînd un număr considerabil de oameni ai muncii, spre variate manifestări. Viitorii compozitori și interpreți care vor ieși de pe băncile școlii noastre, au datoria de a-și asimila o bogată cultură, pentru a pătrunde și înțelege sensul măreț al vieții noastre de azi, în care se petrec adînci fenomene de transformare a vechii societăți într-o societate nouă, de a folosi pregătirea lor artistică în scopul culturalizării maselor. De cultura și măiestria noastră depinde formarea publicului de mîine, și voi studenții, viitori artiști, aveți nevoie de un public competent și exigent. Dacă atîtea formații artistice de amatori au ajuns să se situeze aproape pe plan egal cu unele formațiuni profesioniste, dacă nenumărate grupări de felul acesta așteaptă, însetate, conducători pricepuți, artiști în adevăratul înțeles al cuvîntului; dacă atîtea școli din țară așteaptă profesori de valoare, care să ridice nivelul muzical al oamenilor muncii, putem înțelege ușor de ce mediocritatea nu trebuie să-și facă sălaș în Conservator și de ce fiecare profesor și student trebuie să depună o muncă intensă și organizată, pentru ca rezultatele să fie optime.

Mă adresez dv., stimați colegi, nu pentru a vă arăta în ce chip trebuie să procedați în activitatea anului ce se deschide azi. Dv. sînteți pedagogi încercați și cunoaștem rezultatele pe care le-ați obținut. Dar știut este, de asemenea, că se pot obține rezultate și mai bune, printr-o muncă mai bine organizată, printr-o colaborare mai strînsă între catedre și înăuntrul catedrelor, prin activizarea, în înțelesul larg al cuvîntului, a Consiliului științific, care trebuie să devină o adevărată tribună de promovare a culturii muzicale românești, legată de popor, de construirea noii sale vieți, un for academic de la înălțimea căruia să putem privi cu mîndrie rezultatele noastre, în care să se poarte dezbateri demne de nivelul înalt al școlii noastre.

Mă adresez vouă, dragi studenți, amintindu-vă că țara care vă dăruiește totul, așteaptă totul de la voi. Voi sînteți



La clasa de canto a profesorului O. Enigărescu

viitorul. Puneţi în munca voastră ordine şi cea mai serioasă disciplină. Făceţi ca în viaţa noastră să purtaţi cu cinste numele de student al Conservatorului. Fiţi exemplu de corectitudine şi punctualitate, pentru colegii voştri mai tineri. Păşiţi cu încredere pe drumul artei noastre. Dar lăsaţi departe invidia, gelozia, vedetismul, lipsite de sens şi de valoare umană. Dacă fiecare student s-ar gîndi adînc la faptul că statul cheltuieşte 20.000 lei anual cu fiecare student în parte, că deci fiecare absolvent îl costă pe stat cca. 100.000 lei, sînt convins că seriozitatea în munca voastră ar fi cu atît mai mare. Reforma învăţămîntului superior înfăptuită în anii 1948—1949 a pus la dispoziţia noastră, a tuturor, condiţii noi de muncă şi ele nu s-au oprit aici, ci sînt în continuă creştere şi îmbunătăţire. Aceasta este cauza bunelor rezultate obţinute, dar datoria noastră este aceea de a ne perfecţiona mereu, de a ne îmbogăţi neîncetat măiestria artistică. Tineri studenţi, fiţi vrednici de calitatea voastră.

Conducerea Conservatorului este convinsă că prin munca hotărîtă, prin disciplina severă şi conştientă şi printr-o atitudine justă faţă de condiţiile vieţii noastre de azi, printr-o colaborare strînsă cu organizaţia de partid şi organizaţiile obşteşti, rezultatele activităţii noastre vor fi în continuă creştere şi vom putea răspunde astfel cu cinste îndatoririlor pe care le avem faţă de popor.

D. D. BOTEZ
directorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

Intreaga noastră putere de muncă pentru binele poporului

Dragi tovarăşi, iubiţi studenţi,

Printr-un Decret din 6 octombrie 1864, Domnitorul Alexandru Ion Cuza aprobă funcţionarea Conservatorului de Muzică şi declamaţiune din Bucureşti. În sfîrşit, după multe încercări fără succes, tinerele Principate Romîne au din acest moment o şcoală de muzică.

Aceasta îşi susţine activitatea din entuziasmul unui număr restrîns de muzicieni patrioţi, pe umerii cărora îşi va sprijini de acum înainte existenţa, pentru că prea multă atenţie şi sprijin din partea statului n-o să întîmpine.

Eminentul şi inimosul muzician Alexandru Flechtenmacher e primul director. El porneşte la lucru cu mult avînt şi planuri mari, care au să fie zdrobite însă în curînd de indiferenţa oficialităţii.

In aprilie 1865 petiţioncază celor în drept : „neputînd a mai merge înainte cu conducerea administraţiunei acestei sholi, lipsindu-mi toate ajutoarele care se cer pentru a putea corespunde cu demnitate la scopul unei asemine instituţiuni, — aşteptînd în zadar realizarea cererilor făcute în mai multe ocaziuni, în timp de şase luni, de cînd ocup funcţiunea de director, mă văd silit a demisiona..."

Pe la 1 ianuarie 1866, catedrele de armonie, contrabas şi violoncel se desfiinţează...

Începîndu-şi activitatea într-un local improvizat, Conservatorul va rămîne permanent în această situaţie, destinat să-şi poarte arhiva şi cele cîteva bănci şi piane din casă în casă.

Mi-aduc aminte de subsolul strîmt şi igrasios, unde ţineam clasa de cor, în vechiul local din Ştirbey Vodă — alături de impunătoarea şi spaţioasa clădire care ne adăposteşte astăzi şi căreia i se fac în momentul de faţă ultimele amenajări, pentru a deveni şi mai frumoasă şi mai corespunzătoare dezvoltării şi necesităţilor moderne ale învăţămîntului nostru muzical.

In regulamentul de funcţionare din 1864 se înscrie un gînd bun şi lăudabil, care face cinste celor care l-au întocmit atunci.

Scopul Conservatorului se arată printre altele a fi şi acela „de a lucra în toate mijloacele la întinderea şi îmbunătăţirea gustului muzical în ţară". Pentru aceasta se prevede obligaţia de a fonda şi „Societăţi corale unisonice pentru meseriaşi şi societăţi concertante dintre artiştii romîni şi străini ai localităţii..."

Frumoase şi nobile deziderate s-au înscris în actul de naştere al Conservatorului nostru — pentru împlinirea cărora au luptat zadarnic sau cu prea puţine izbînzi, de-a lungul a opt decenii, muzicienii noştri cei mai buni, strînşi în jurul noii instituţii — deziderate care n-au putut să se realizeze decît în anii puterii populare.

Ca manuale şi material didactic de specialitate, primii studenţi ai Conservatorului n-au prea avut din ce s-aleagă. In afară de cîteva metode şi tratate străine traduse sau netraduse, aproape nimic original romînesc n-a existat ; sau cînd găsim cîte ceva nu este departe de conţinutul manualului de teorie al lui Vissarion, care, expunînd „ştiinţific" analiza vocilor omeneşti, scria :

„Soprano este vociu mai subţiraticu şi fetiu, iar alto un vociu mai grossu şi bărbăţelu"...

Ei bine, în această privinţă aş vrea să fac o observaţie personală, pentru care cer iertare, dacă cineva n-ar fi de părere cu mine :

Muzicologia didactică romînească s-a dezvoltat foarte greu. Cauzele sînt multiple şi nu vreau să le înşir acum. Dar realitatea vorbeşte clar. Invăţămîntul nostru muzical s-a îmbogăţit cu un număr oarecare de metode, manuale şi tratate de specialitate. Prea puţine însă şi insuficient de cuprinzătoare şi de actuale pentru nevoile învăţămîntului muzical de toate gradele, într-o perioadă de dezvoltare de mari proporţii.

Ne paşte încă empirismul şi practicismul învechit, întrebuinţăm încă în bună măsură metode scolastice sau diletante, manuale şi tratate întocmite pe baze estetice idealiste, depăşite. Eforturile susţinute pînă acum de Consiliul Ştiinţific al Conservatorului, Uniunea Compozitorilor şi Ministerul Învăţămîntului şi Culturii trebuiesc intensificate.

Avem nevoie de material didactic de specialitate nou, adaptat învăţămîntului muzical în faza actuală, la înălţimea ştiinţei contemporane şi orientării realiste a artei noastre muzicale. Acest material didactic constituie baza pe care se poate dezvolta şi împlini şcoala romînească de muzică. Studenţii noştri au nevoie să fie înlesniţi mai mult în studiul lor, de-

cît am fost noi. O datorie de onoare se impune, deci, pentru mănunchiul de profesori care cinstesc astăzi munca didactică în Conservatorul nostru : să elaboreze aceste materiale necesare învățămîntului. În optimismul meu, socotesc că nu vor mai trece mulți ani, pînă cînd și acest colț, puțin umbrit, al activității noastre muzicale — înfloritoare astăzi — va fi luminat la intensitatea celorlalte preocupări și realizări. Cred că sînt în asentimentul colegilor mei, cînd socotesc că aceste speranțe sînt realizabile. În calitate de secretar al Uniunii Compozitorilor mă angajez să dau tot sprijinul prin toate mijloacele de care putem dispune.

Dragi tovarăși,

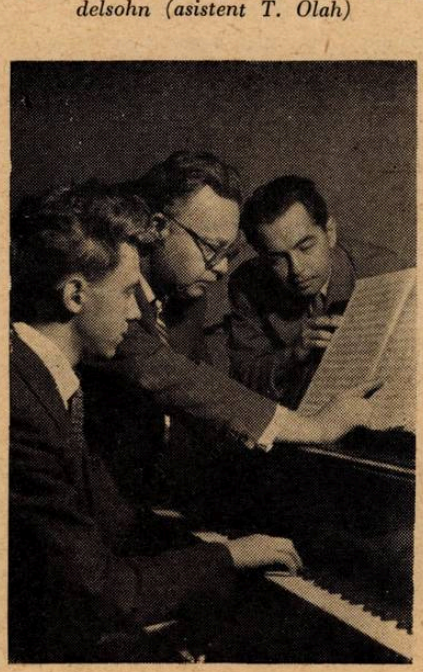
Asistăm la cea de a 95-a deschidere a cursurilor conservatorului nostru. Dintre acestea, 15 începuturi de an școlar au avut loc în vremurile noi, de la 23 August 1944 încoace. În tot timpul acestor 15 ani — de la Eliberare și pînă astăzi — grija atentă, interesul și îndrumarea Partidului s-au afirmat din ce în ce mai puternic în viața și dezvoltarea culturii noastre, răsfrîngîndu-se din plin și asupra muzicii și învățămîntului muzical.

Anul școlar 1959—1960 începe sub semnul avîntului nestingherit al oamenilor muncii, care construiesc socialismul în Patria noastră.

Țara întreagă își schimbă fața pe zi ce trece, concepția de viață a cetățenilor Republicii noastre se transformă, profilul moral al oamenilor se schimbă în sensul marilor prefaceri pe care le trăim. Arta muzicală nu poate rămîne izolată. Slujitorii ei nu pot privi cu pasivitate de la marginea drumului cum înaintează coloanele.

Tineretul nostru, pe care îl creștem în anii de după Eliberare, are nevoie de

La clasa de compoziție a prof. A. Mendelsohn (asistent T. Olah)



educație, de susținere, de exemple bune. Maselor de oameni ai muncii li se deschid azi larg porțile culturii și ale frumosului. Arta eliberată și coborîtă din nori pe pămînt, a devenit un bun al tuturor. Dintr-un joc gratuit și inutil la discreția snobilor, rafinaților și acelor care o puteau plăti — arta constituie astăzi un mijloc puternic de educație și ridicare a celor mulți. În această ambianță și în cadrul acțiunilor care se întreprind conștient în folosul poporului nostru, muzica are rolul ei important, fiindcă merge direct la inimă, fiindcă are o mare putere de a zgudui și transforma sufletul omenesc. Iată ce clar apar deci rosturile artei muzicale, menirea și îndatoririle învățămîntului nostru muzical și obligațiile muzicienilor noștri.

Dragi studenți,

Ce frumoasă e tinerețea și ce mare lucru e să fii tînăr, să privești răsăritul soarelui și să urci cu el bolta cerească, să simți în piept o inimă care bate să-l spargă și în brațe, oțelul, să te-avînți cu optimismul pînă dincolo de marginile puterii omenești, să încarci pămîntul în spinare și să-l duci cu tine !

Un tînăr de azi reprezintă un capital omenesc de cel mai mare preț. Statul nostru investește în el cu rîvnă și speranțe capital moral și material. Dezvoltarea lui e supravegheată cu atenție, ajutorul intervine prompt, viitoarele lui realizări sînt din vreme sprijinite, contribuția minții și inimii lui este socotită cu cifre mari în calculul eforturilor și realizărilor colective.

Statul socialist se aseamănă în această privință cu plugarul care din fiecare bob aruncat în brazdă, speră și se străduiește să crească o mie.

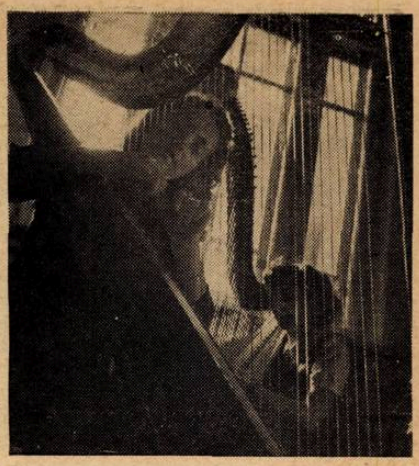
Pentru dragostea pe care v-o purtăm cu toții și speranțele ce le punem în voi, permiteți-mi să vă spun cîteva lucruri. Primiți-le ca de la un prieten sincer și nu de la un dascăl incomod și cicălitor.

Sculați-vă de dimineață, odată cu muncitorii din fabrici și de pe ogoare, fiindcă din experiența noastră a celor mai bătrîni, am constatat că ziua e prea scurtă pentru a ajunge eforturilor pe care trebuie să le facă un artist ca să poată deveni stăpîn pe concepția și meșteșugul său.

Planificați-vă timpul și nu irosiți nici un minut, în care puteți să agonisiți cît de puțin pentru tezaurul cunoștințelor voastre.

Iubiți și cinstiți pe oamenii muncitori și constructivi, urîți pe leneși și pe cei care se opun la toate lucrurile bune, fără să facă nimic în domeniul lor de activitate. Căutați să cunoașteți viața, învățînd de la oameni și ajutîndu-i cu ce ați învățat voi.

Iubiți poporul nostru, arta lui, muzica lui, tradițiile lui sănătoase, eforturile și idealurile acestui mare colectiv și integrați-vă de pe băncile școlii în aspirațiile și munca lui, în care fiecare sîntem numai o rotiță mică, avînd rosturile ei și care se învîrtește numai cînd e angrenată în mecanismul întreg. Fiți serioși și demni, dar în același timp veseli și cu inimile deschise. Bucurați-vă de viață și de frumusețile ei, nu uitați că sînteți tineri și dacă nu le faceți pe toate la timpul lor vă rămîne din ce în ce mai puțin timp să le cunoașteți.



La clasa de harfă

Să știți că în artă nu trăiesc decît valorile adevărate. Restul nu contează, se cerne, se pierde, dispare ; iar calitatea și valoarea de artist adevărat se dobîndește cu multă, foarte multă greutate. Talentul e numai germenele care conține în el potențele capabile să se dezvolte. Munca asiduă, stăruitoare și cu metodă este aceea care poate dezlănțui forțele embrionare, concentrate într-un talent.

Dar numai talent și muncă pot duce din nenorocire la un rezultat negativ, dacă mintea și sufletul celui care are talent și muncește sînt orientate împotriva societății sau acționează de pe pozițiile indiferenței, cinismului sau disprețului față de oameni. Puneți, deci, chiar de pe băncile școlii ostenelile, munca și idealurile voastre în slujba poporului, fiindcă se presupune că talent aveți, de îndată ce vi s-a admis să pășiți pragul acestei instituții.

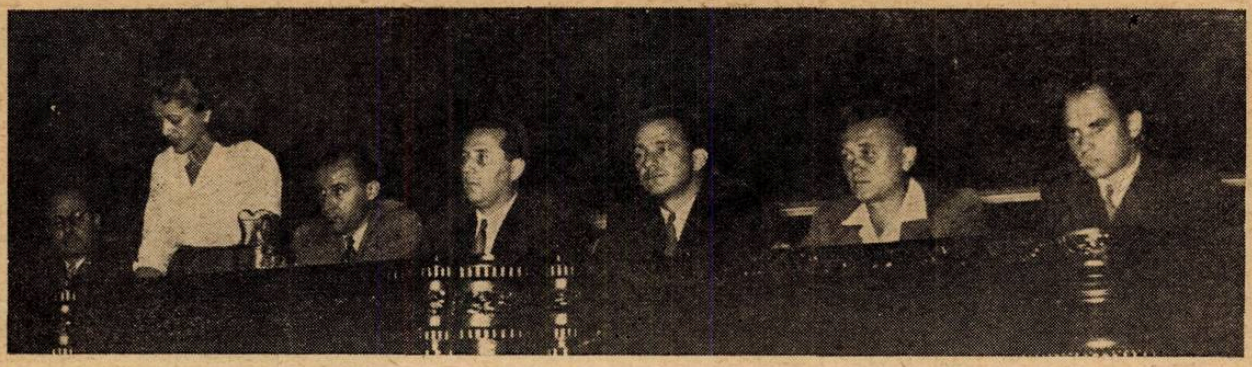
Înscrieți-vă de pe acum în rîndul celor care muncesc pentru ridicarea poporului nostru și pentru idealurile majore ale umanității.

Vă spune aceste cîteva lucruri, prin glasul meu, o generație care a avut mult de luptat în condițiile trecutului pentru realizarea idealurilor lor artistice și care au simțit din plin apăsările și piedicile unei societăți indiferente sau chiar ostile adevăratei arte și muzicii românești.

Cu prilejul deschiderii noului an școlar, vouă, în primul rînd, studenților noi intrați în Conservator și celor mai vechi, vă doresc și vă urez succes în muncă.

Noi profesorii, alături de conducere, ne luăm angajamentul să muncim ca și pînă acum și să sporim rîvna și dragostea pentru a vă crește artiști și cetățeni demni ai Patriei noastre iubite.

ION DUMITRESCU
prim-secretar al Uniunii Compozitorilor



Moment de la constituirea activului Universităţii (vorbeşte compozitoarea Hilda Jerea)

Deschiderea Universităţii Muncitoreşti de Cultură Muzicală

Prin grija Partidului acţiunea de apropiere a maselor muncitoare de marile valori ale ştiinţei, artei şi culturii — obiectiv esenţial al revoluţiei culturale — capătă an de an numeroase şi variate forme.

Pornind de la ideea lărgirii activităţii compozitorilor şi muzicologilor în rîndul oamenilor muncii, din iniţiativa Organizaţiei de bază a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., cu sprijinul Consiliului central al sindicatelor, a fost creată Universitatea Muncitorească de Cultură Muzicală — prima de acest gen în ţara noastră — destinată culturalizării muzicale a membrilor formaţiilor artistice de amatori din Capitală.

Colectivul de conducere al Universităţii şi Consiliul Sindical Orăşenesc s-au adresat pentru acest an la 27 întreprinderi şi uzine mari ale Capitalei — printre care uzinele : 23 August, Republica, Mao-Tze-Dun, Vasile Roaită, Tudor Vladimirescu, Timpuri Noi, Grigore Preoteasa, 7 Noiembrie; întreprinderile : Clement Gotwald, Electroaparataj, Boleslaw Bierut, Kirov, Radio Popular, Atelierele Griviţa Roşie, F. C. Gheorghiu-Dej, Industria Bumbacului A. şi B. etc. — spre a recomanda pentru cursuri un număr de participanţi, în raport cu amploarea formaţiilor corale din întreprinderi. În viitor se va crea posibilitatea lărgirii cercului celor înscrişi la cursuri, cuprinzînd tot mai multe întreprinderi şi instituţii.

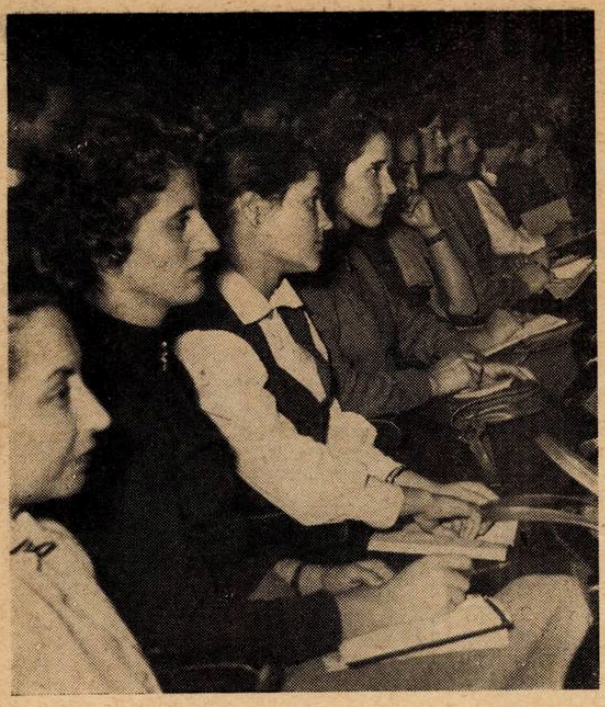
Pe tărîm organizatoric, colectivul de conducere al Universităţii, constituit la sfîrşitul lunii septembrie, din muzicologi, activişti sindicali, responsabili culturali şi dirijori, este susţinut şi îndrumat în realizarea sarcinilor ce îi revin de către Uniunea Compozitorilor din R.P.R., şi Consiliul Sindical Orăşenesc Bucureşti. Ele asigură în acelaşi timp condiţiile necesare bunei desfăşurări a Universităţii, care la 12 octombrie a. c., şi-a deschis porţile. De la această dată, timp de 9 luni — cît cuprinde anul de învăţămînt 1959—1960 — se vor ţine cu regularitate de două ori pe lună în sala Teatrului C.C.S. din strada Lipscani, conferinţe bogat ilustrate cu exemplificări muzicale pe viu sau pe bandă de magnetofon. Pentru realizarea acestor conferinţe, precum şi a celor 8 concerte educative axate pe tematica lecţiilor principale, ţinute de 18 conferenţiari, membri ai Uniunii Compozitorilor, îşi vor da concursul formaţii artistice profesioniste şi de amatori din Capitală. Vor fi invitate să susţină concerte în faţa cursanţilor : Orchestra Filarmonicii de Stat „George Enescu", „Orchestra Simfonică Radio, Orchestra şi Ansamblul Teatrului de Operă şi Balet din Bucureşti, Teatrul de Stat de Operetă, Orchestra şi Ansamblul Artistic al C.C.S., Orchestra Simfonică a Cinematografiei, cele două orchestre ale Conservatorului, solişti vocali şi instrumentali recomandaţi de conducerea Conservatorului de Muzică „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti.

Maeştrii emeriţi ai artei Alfred Mendelsohn şi Matei Socor, alături de tineri compozitori ca : Mircea Chiriac, Ştefan Mangoianu, Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru şi de muzicologi ca : Petre Brîncuş, Ada Brumaru, Octavian Cosma, Viorel Cosma, Edgar Elian, Ana Frost, Silvian Georgescu, Alfred Hoffman, Eugen Pricope, Bissi Roman şi Vasile Tomescu, vor prezenta în faţa oamenilor muncii următoarele teme grupate în trei cicluri : Muzica şi viaţa, Mijloace de expresie ale muzicii, Etape importante în evoluţia muzicii. Iată subiectele conferinţelor : „Ce ne spune muzica şi cum să o înţelegem" ? (conf. E. Pricope), „Creaţia populară, izvor al celor mai frumoase opere de artă muzicală" (conf. M. Chiriac), „Melodia, element principal al muzicii" (conf. P. Brîncuş), „Melodia şi arta învesmîntării ei" (conf. A. Mendelsohn), „Lupta popoarelor oglindită în muzică" (conf. Şt. Niculescu), „Despre formele muzicale — lecţie introductivă — şi genuri simple ale muzicii vocale" (conf. A. Stroe), „Genuri ale muzicii instrumentale" (conf. Şt. Mangoianu), „Instrumentele orchestrei simfonice" (conf. A. Vieru), „Genuri ale muzicii simfonice" (conf. S. Georgescu), „Muzica şi legăturile ei cu celelalte arte" (conf. E. Elian), „Cantata şi oratoriul" (conf. M. Socor), „Opera, Opereta şi Baletul" (conf. O. Cosma), „Preclasicismul şi clasicismul în muzică" (conf. Ana Frost), „Romantismul în muzică" (conf. Ada Brumaru), „Importanţa şcolilor naţionale în dezvoltarea muzicii" (conf. A. Hoffman), „Muzica sovietică" (conf. Bissi Roman), „Înaintaşi ai muzicii romîneşti" (conf. V. Cosma), „Muzica romînească contemporană" (conf. V. Tomescu).

Colectivul de muzicologi îşi propune să dea conferinţelor o înfăţişare cît mai atrăgătoare, o expunere cît mai limpede, cu exemplificări muzicale cît mai convingătoare. Toate acestea au drept scop să contribuie la creşterea interesului oamenilor muncii — membri ai formaţiilor artistice de amatori — pentru muzică, în general, şi să sădească în conştiinţa lor dorinţa de a cunoaşte cît mai mult, de a înţelege şi gusta capodoperele artei muzicale universale şi romîneşti, de a se pătrunde cît mai profund de mesajul înalt al acestora. Colectivul îşi propune, de asemenea, să realizeze o strînsă şi permanentă legătură cu oamenii muncii care participă la cursuri, pentru a folosi sugestiile şi opiniile acestora asupra desfăşurării lecţiilor.

Experienţa cîştigată în acest prim an de lucru de către Universitatea Muncitorească de Cultură Muzicală va folosi, fără îndoială, pentru lărgirea şi ridicarea pe o nouă treaptă a activităţii sale viitoare.

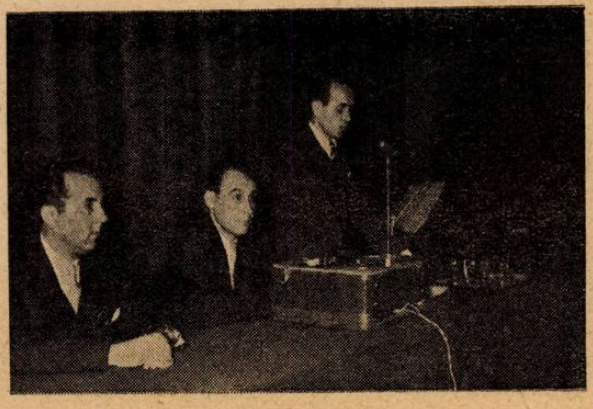
SILVIAN GEORGESCU
Directorul Universităţii



Urmărind cu atenție prima lecție

ASPECTE DE LA DESCHIDEREA UNIVERSITĂȚII MUNCITOREȘTI DE CULTURĂ MUZICALĂ

Compozitorul Ion Dumitrescu urînd succes în activitatea Universității



Eugen Pricope, susținînd, în fața oamenilor muncii, prima lecție

Din activitatea compozitorilor printre oamenii muncii

Marți 29 septembrie a avut loc la Uniunea Compozitorilor o consfătuire a membrilor săi care au luat parte la acțiunea de îndrumare a corurilor și brigăzilor de artiști amatori. Obiectul consfătuirii a fost analizarea rezultatelor obținute în faza de la 29 mai la 29 septembrie 1959, precum și discutarea unor probleme care se pun în fața celor ce vor să îndrume, în etapa următoare, activitatea artiștilor amatori.

La începutul consfătuirii, compozitorii Ștefan Mangoianu și Aurel Giroveanu, care se ocupă în cadrul „Colectivului pentru strîngerea legăturilor dintre compozitori și mase" cu problemele organizatorice, au expus date informative asupra muncii duse de trimișii Uniunii Compozitorilor la corurile și brigăzile artistice de pe lîngă diferitele întreprinderi și uzine din Capitală. Bazate pe raporturile individuale primite de la cei care au activat pe acest tărîm, referatele au făcut un bilanț reliefînd aspectele pozitive și negative ale muncii depuse în lunile de vară, precum și unele sugestii pentru dezvoltarea viitoare a acestei activități.

Astfel, ca realizări pozitive s-au arătat entuziasmul și operativitatea cu care duc această muncă majoritatea compozitorilor trimiși, inițiative fructuoase în rezultate — cum ar fi vizitarea la locul de muncă al membrilor formației (Hilda Jerea, C. Romașcanu), alcătuirea unui plan de realizări artistice sistematizat în perioade (Nelu Ionescu) sau inițierea unor cursuri de alfabetizare muzicală (Aurel Popa) — contribuții la îmbunătățirea calității artistice a spectacolelor prezentate de brigăzi (Elly Roman, Anatol Albin, Petre Firulescu, Nicolae Patrichi, Richard Stein etc.). De asemenea s-a evidențiat activitatea compozitorilor Pascal Bentoiu și D. Crăciun, care pe linia organizatorică a muncii au solicitat intens forurile de răspundere din întreprindere pentru îmbunătățirea frecvenței la repetiții și sprijinirea măririi sau dozării mai echilibrate a diverselor partide din formațiile corale respective. Pe linia problemelor de creație, o serie de compozitori ca Zaharia Popescu, Aurel Popa și Aurel Stroe și-au luat angajamentul de a scrie cîntece destinate anume corurilor pe care le îndrumă.

S-au arătat și deficiențele unor compozitori ca : Florin Comișel, Savel Horceag, Boris Marcu, Mircea Neagu, Harry Schwartzman, Dumitru Stancu și Vasile Timiș a căror prezentare la instituțiile ce le reveneau a lăsat de dorit.

S-a dat citire scrisorilor de mulțumire trimise de întreprinderile la care au activat compozitorii Eugen Cerbu și Richard Stein, în perioada de pregătire a celui de al V-lea concurs al artiștilor amatori din țară.

În cadrul discuțiilor care au urmat, s-au făcut o serie de propuneri care au stîrnit interes. Astfel, compozitorul Anatol Vieru a sugerat ideea „alfabetizării muzicale", care a fost apoi amplu dezbătută, făcîndu-se și unele propuneri concrete pentru alegerea unor metode adecvate. De asemenea, în cadrul discuțiilor s-a ridicat propunerea — unanim aprobată — a extinderii inițiativei de a trimite membri ai Uniunii Compozitorilor care să îndrume activitatea artiștilor amatori și la filialele din provincie. S-a discutat și problema concursurilor ansamblurilor de amatori, precum și cea a unor cazuri de îndrumători culturali incompetenți. Din partea C.C.S. a luat cuvîntul tov. Drăghici, care a salutat importanta inițiativă luată de Uniunea Compozitorilor, arătînd că se remarcă un progres vizibil, datorită îndrumării de către compozitori, a unor ansambluri rămase în urmă. Același vorbitor a subliniat ca pozitiv și faptul că s-a ridicat problema alfabetizării muzicale, a arătat rolul stimulator al concursurilor la care participă ansamblurile de amatori precum și unele deficiențe de ordin organizatoric care mai există în munca culturală din unele întreprinderi.

În încheiere a vorbit compozitoarea Hilda Jerea, responsabila colectivului pentru strîngerea legăturilor dintre membrii Uniunii și mase, care trecînd în revistă problemele abordate în cadrul discuțiilor, a ținut să accentueze și influența binefăcătoare pe care o are pentru compozitori contactul direct cu muncitorii din fabrici și uzine, care se realizează mereu mai strîns.

A.S.

Constantin I. Baciu

La 8 septembrie a încetat din viață, în urma unei grele suferințe, compozitorul și profesorul Constantin I. Baciu.

Născut la Vaslui în 13/26 iulie 1885, în familia unui mic funcționar, Constantin Baciu, rămas de mic orfan de tată, a fost crescut de mama sa în grele condiții materiale.

Cursurile școlii primare și secundare le-a urmat la Vaslui. Din cauza lipsurilor de tot felul, a fost nevoit să repete unele clase, deși inteligența și dragostea de învățătură — în alte condiții — l-ar fi situat în fruntea colegilor săi, scutindu-l de amintirea amară a atîtor ani grei și chinuiți, pe care niciodată nu i-a putut uita.

Aptitudinile muzicale ale lui Constantin I. Baciu încep să se afirme cam de la începutul liceului. Astfel, fără nici un fel de îndrumare, învață să cînte la vioară, făcîndu-se cunoscut mai ales ca dirijor al unui cor, cu care concerta în Vaslui și în satele din împrejurimi, dovedind dragostea pentru poporul din mijlocul căruia s-a ridicat. După terminarea liceului, pleacă la Iași, unde între anii 1910—1913 urmează cursurile Conservatorului, avînd ca profesori pe Al. Zirra, Sofia Teodoreanu și At. Teodorini. Absolvind Conservatorul cu calificativul „foarte bine", este numit profesor suplinitor de muzică la liceul din Pomîrla, unde activează între anii 1914 — 1916. După examenul de capacitate la care este clasificat pe primul loc, în 1916 e numit profesor titular de muzică la liceul din Huși, apoi la Școala normală de băieți „Vasile Lupu" din Iași, unde a funcționat pînă în anul 1929. Pleaca apoi la Paris pentru specializare, unde devine elevul apreciat al lui Paul le Fléme.

Căpătînd o mai temeinică pregătire muzicală, în anul 1934 revine la catedra de muzică de la Școala normală de băieți din Iași, unde a funcționat pînă în anul 1944. În aceeași perioadă a funcționat în două rînduri, ca profesor de teorie-solfegii și armonie la Conservatorul din Iași.

S-a remarcat ca un dascăl ce răspîndea în jurul său o atmosferă luminoasă și caldă, de adîncă dragoste pentru muzică, pentru muncă.

Printre elevii săi se numără o seamă de muzicieni de valoare ca D. D. Botez, compozitor, dirijor și profesor, Vasile Jianu, solist și dirijor, Costache N. Palade, compozitor și profesor.

Între anii 1944—1953 s-a stabilit la Craiova. Aici a funcționat ca profesor de teorie-solfegii și armonie la Conservatorul Municipal (astăzi Școala Populară de Artă) din anul 1948 și pînă în anul 1953, cînd a fost numit profesor de teorie-solfegii la Ansamblul artistic al Consiliului Central al Sindicatelor, la care a activat pînă în ultimul moment.

Paralel cu activitatea didactică, Constantin I. Baciu s-a afirmat mai ales pe tărîm componistic. Creația sa cuprinde lieduri pentru voce și pian, piese corale cu sau fără acompaniament de pian sau orchestră etc. El a scris un număr relativ mic de lucrări, dar care se disting printr-un ales nivel artistic.

Constantin Baciu a studiat în profunzime cîntecul popular, pe care l-a învesmîntat în armonizări interesante, bogate, lipsite de banalitate.

Lucrările sale corale, ca *Dorul*, *Sus opincă*, *Frunză verde lozioară*, *Foaie verde iarbă neagră*, *Ileană*, *Ilenuco fa!*, și-au cîștigat o largă popularitate datorită inspirației melodice vii, izvorîtă din tezaurul cîntecului popular, cunoașterii adînci a legilor armoniei și formelor muzicale, precum și conducerii meșteșugite a vocilor.

În ultimii ani a scris un manual de teorie-solfegii (tipărit), un manual de armonie (în manuscris), o prelucrare pentru cor mixt a cîntecului revoluționar „Steagul Roșu" și alte cîntece.

Moartea l-a surprins lucrînd la orchestrarea unei piese vocal-simfonice de proporții mai mari, intitulată „Baladă de pe Bistrița".

Prin activitatea și creația sa, Constantin I. Baciu și-a cîștigat un loc de preț în istoria muzicii noastre.

IOAN ALEXANDRESCU

Veturia Ghibu

S-a stins din viață, la 2 octombrie 1959, la Sibiu, o pasionată răspînditoare a liedului romînesc de acum o jumătate de veac, Veturia Ghibu, născută Nicolau.

Născută la București la 2 martie 1889, Veturia Ghibu a urmat clasa de pian la Conservatorul de muzică și declamațiune din Capitală, după care s-a perfecționat la Weimar cu profesorul Eduard Osborn.

Paralel a început să studieze canto la Göttingen, Erfurt și Viena, devenind mai tîrziu eleva cunoscutei profesoare de la Paris, Felia Litvinne.

Veturia Ghibu a debutat în anul 1914 ca pianistă, în cadrul unui concert al Reuniunii romîne de muzică și cîntări din Sibiu, pentru ca un deceniu mai tîrziu, la Cluj, să se impună ca remarcabilă interpretă de lieduri. De la începutul carierei de cîntăreață, Veturia Ghibu a promovat în primul rînd muzica romînească. Prețuită și îndrumată de George Dima și George Enescu, alături de care a urcat adeseori pe scena de concert, Veturia Ghibu a prezentat în primă audiție lucrări de Tiberiu Brediceanu, Jacob Mureșianu, George Dima, Liviu Tempea, Augustin Bena, Sabin Drăgoi, Ana Voileanu (care-i va deveni pianistă acompaniatoare), Filip Lazăr, Robert Kremer, Zeno Vancea, Ion Borgovan ș.a.

Între anii 1926—1928, Veturia Ghibu a concertat cu succes în Franța (Paris, Lyon) și Germania (Weimar, Eisenach, Manheim), partea a doua a recitalelor sale fiind consacrată în exclusivitate muzicii romînești, pe care o interpreta în costum național.

În plină activitate artistică, în urma unei afecțiuni cardiace a trebuit să renunțe în anul 1933 la cariera lirică. Spirit întreprinzător și dotat cu însușiri organizatorice Veturia Ghibu a continuat să lucreze pe tărîmul răspîndirii muzicii în cercuri din ce în ce mai largi ca vicepreședintă a Societății Filarmonice „George Dima" din Cluj, cît și ca membră în comitetul de conducere a Reuniunii romîne de muzică cîntări din Sibiu.

Veturia Ghibu a fost o cîntăreață sensibilă, inteligentă, care a dispus de o voce generoasă, capabilă să fi realizat izbînzi sigure în teatrul liric. A preferat să promoveze însă un gen prea puțin abordat la noi pe acea vreme (numai Lucia Cosma a creat în jurul liedului o asemenea atmosferă de înțelegere). Repertoriul Veturiei Ghibu — după cum ne-o atestă bogatele cronici și programe — depășește 700 de lucrări. Aproape întotdeauna a interpretat liedurile în limba originală, avînd grijă ca în programele de sală (redactate sub atenta ei supraveghere) să figureze textele complete în limba romînă. O deosebită înclinație a manifestat față de repertoriul clasic rus (Glinka, Musorgski, Ceaikovski, Grecianinov, Rahmaninov, Rubinstein), pe care l-a popularizat în Ardeal, în autentica formă transmisă de profesoara Felia Litvinne.

Primul recital în fața publicului bucureștean la Ateneu (1925) s-a bucurat de participarea maestrului Enescu. Presa a subliniat cultura, sensibilitatea, perfecta stăpînire a stilului și calitatea vocală a cîntăreței. Între cei doi muzicieni s-a legat o sinceră prietenie care a dat naștere unei corespondențe interesantă pentru istoria muzicii noastre și unui volum de „Amintiri despre George Enescu".

Veturiei Ghibu îi revine meritul de a fi înregistrat pe discuri muzică romînească (*„Mugur mugurel"* *„Știi tu bade"*, de George Dima, *„Cine-aude-a mea guriță"*, *„După ochi ca murele"* de Tiberiu Brediceanu etc.) pe care a răspîndit-o la Viena și Londra acum aproape patru decenii, atrăgînd atenția asupra frumuseții folclorului nostru.

Prin moartea cîntăreței Veturia Ghibu, Sibiul a pierdut o animatoare devotată a vieții muzicale, care deși la o vîrstă înaintată, se afla totuși în rîndurile acelor activiști dornici ca arta să pătrundă în sînul maselor largi.

VIOREL COSMA

Armonie și polifonie în cîntecul popular romînesc*)

(II)

de TIBERIU ALEXANDRU

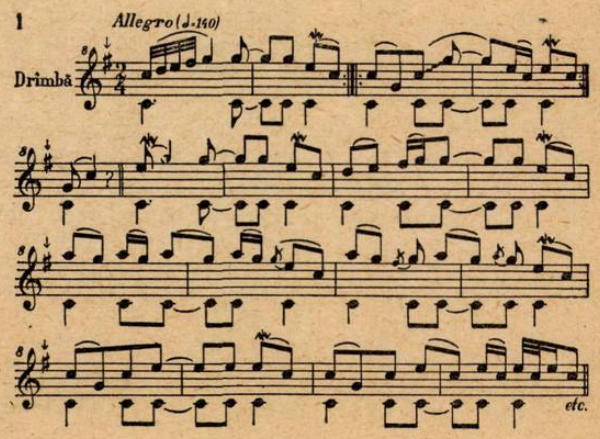
În vreme ce în muzica noastră populară vocală — cu excepția dialectului muzical macedo-romîn — polifonia este rar întîlnită, în muzica instrumentală rudimentele polifonice sînt frecvente. Ele sînt determinate adesea de însăși construcția unora din instrumentele muzicale folosite de poporul nostru.

Dintre idiofone[25], bunăoară, drîmba scoate tot timpul un sunet fundamental invariabil, un ison, care susține melodia propriu-zisă, construită dintr-un șir de armonice superioare (6—16). Instrumentul este străvechi: cea mai veche drîmbă europeană, descoperită în ruinele burgului Tanenberg, datează din a doua jumătate a veacului al XIV-lea[26]. În forme felurite, confecționată din materiale diferite, o întîlnim în multe părți ale lumii, cu deosebire în Asia și în Oceania, avînd însă același principiu de producere a vibrațiilor: ciupirea unei lamele și amplificarea sunetelor în cavitatea bucală a executantului, în fața căreia este ținut instrumentul. Și la noi drîmba a fost folosită din timpuri îndepărtate. T. Burada ne arată că ea se afla „la clasa de jos a poporului, la țigani mai ales"[27], V. Alecsandri povestește despre prietenul său din copilărie Vasile Porojan, care „suna din drîmbă cu un talent la care nu am putut ajunge niciodată și pe care-l admiram mai mult decît am admirat mai tîrziu talentul lui Liszt..."[28], Béla Bartók ne informează că este instrumentul favorit al femeilor maramureșene, iar de la Gavril Galinescu aflăm că „între instrumentele muzicale foarte utilizate în Moldova" este și drîmba „din care cîntă mult femeile și fetele la țară"[29]. De la Bartók ne-au rămas cîteva notații[30], între care următorul joc maramureșean:

JOCUL FECIORESC

F.: 2103 a
1913

Ieud (Vișeu-Baia Mare)
Inf.: o femeie



Dintre cele mai vechi instrumente muzicale folosite de poporul nostru sînt fluierele. Obîrșia lor se pierde în negurile comunei primitive. Puternica viață pastorală de odinioară, al cărei declin a început abia în cel dintîi pătrar al veacului trecut, ne-a lăsat — între altele — o bogată zestre de fluiere: o familie care cuprinde nu mai puțin de treisprezece membri[31].

La toate tipurile de fluiere cîntarea este de cele mai multe ori întovărășită, în chip voit, de un ison gutural „gemut", scos de organul vocal al executantului. Semn de virtuozitate, acest fel de a cînta, deosebit de caracteristic, dă parcă relief melodiei. Despre instrumentistul care cîntă astfel se spune că „zice ciobănește". În mod obișnuit, acest sunet gutural nu are o înălțime hotărîtă: el alunecă de la un sunet la altul, cînd în sus cînd în jos, după bunul plac al executantului. În Oltenia, însă, pentru anume cîntări fluierașii obișnuiesc să potrivească acest ison la o înălțime convenabilă față de conținutul armonic al melodiei.

*) Urmare din Revista Muzica nr. 3/1959.

25) Instrumentele muzicale care sună prin natura lor, adică al căror material este suficient de elastic pentru a fi pus direct în vibrație prin lovire, ciupire, frecare ori suflare.

26) Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1930, p. 63.

27) Teodor T. Burada, *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de musică ale Românilor*, în *Almanah Musical*, III (1877), Iassi, Tipo-Litografia H. Goldner, p. 80.

28) Ion Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri*, București, Alcalay, 1905, p. 90 (scrisoarea lui Alecsandri către Ghica intitulată *Vasile Porojanu*).

29) Gavril Galinescu, *Muzica în Moldova*, în *Muzica romînească de azi. Cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din Romînia*, scoasă de Prof. P. Nițulescu, București, 1939, p. 682.

30) *Cîntece populare romînești din comitatul Bihor*, București, Academia Romînă, 1913, p. 349 (nr. 362: joc cules din comuna Budureasa, raionul Beiuș); *Primitiv népi hangszerek Magyarországon* [Instrumente muzicale primitive în Ungaria], în *Zenei Szemle*, Timișoara, 1917, nr. 9 (noiembrie), p. 274—275 („Cîntec de paște" cules din comuna Păntășești, raionul Beiuș, reprodus în lucrarea: Tiberiu Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul romînesc*, București, Editura Muzicală, 1958, p. 109); *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, Drei Masken Verlag, 1923, p. 98 (nr. 141 d: „Joc fecioresc" cules din comuna Ieud, raionul Vișeu) și p. 119 (nr. 152: „învîrtita", de asemenea din Ieud).

31) Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului romîn*, București, ESPLA, 1956, p. 49.

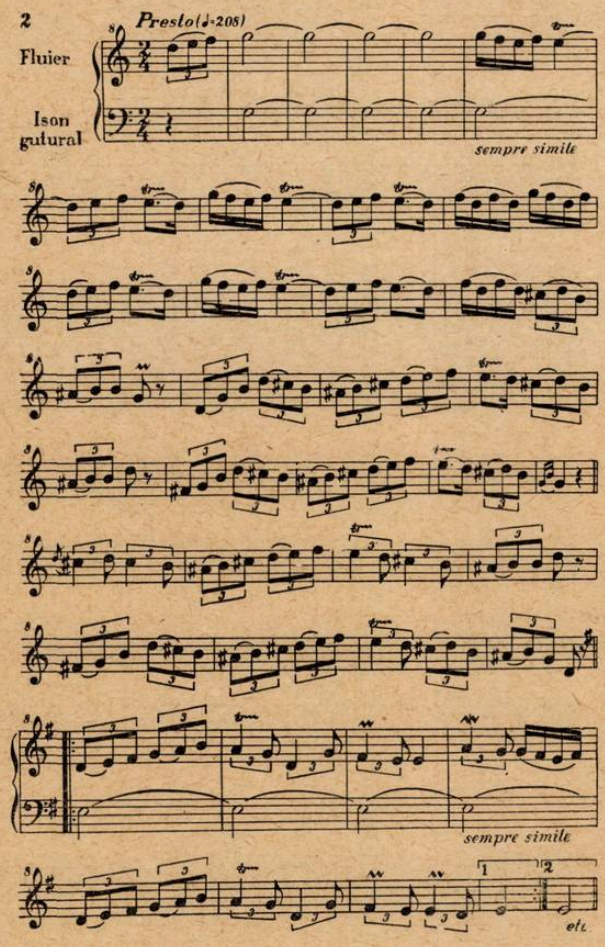
Cimpoi de tip hunedorean (cu caraba dublă). Inf. : Ion Ciorogariu din Muncelul Mic (Ilia - Hunedoara)

În exemplul următor, isonul gutural urmăreşte cu fidelitate melodia, schimbîndu-şi înălţimea cînd desfăşurarea melodiei cere alt sprijin armonic :

SÎRBE OLTENEŞTI

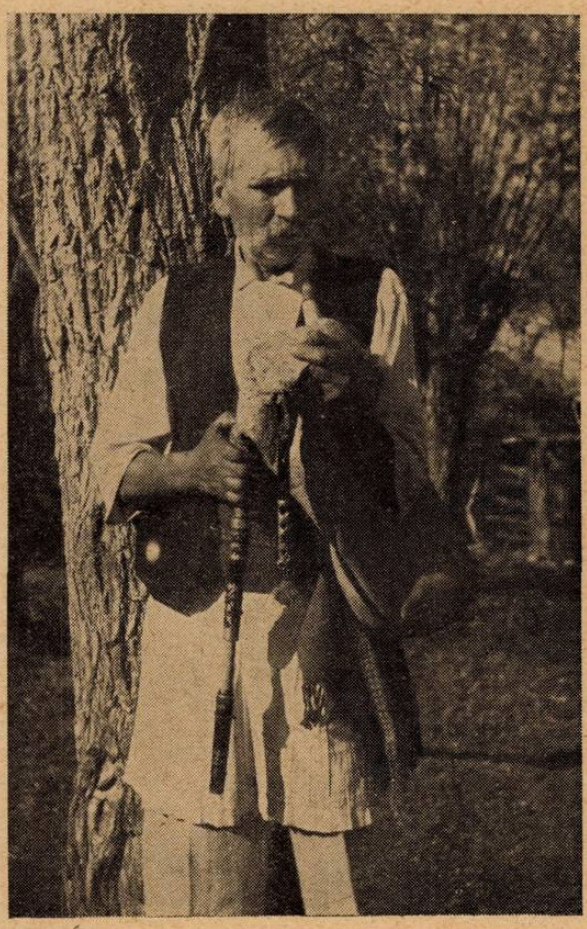
Disc 1317 II
7.2.1940
Transcr.: P. Bentoiu, B. Marcu

Mogoşani (Gilort-Craiova)
Inf. : Ion Burlan-Titu, 38 a.
culeg. : T. Alexandru, C. Brăiloiu 7.2.1940.



O varietate de fluier a cărui construcţie urmăreşte cu intenţie cîntarea însoţită de ison, este cel „gemănat" sau „îngemănat". În starea actuală a cercetărilor nu ştim întrucît acest instrument a fost plăsmuit sub înrîurirea cimpoiului.

Fluierul gemănat este format din împerecherea unui fluier cu „dop" şi şase găuri pentru degete, cu unul cu „dop", la fel de lung sau mai scurt, dar fără deschizături pentru degete, sau cu una singură. Cele două fluiere sînt întotdeauna paralele şi construite fie într-o singură bucată de lemn, fie



Cimpoi de tip muntenesc (cu carabă simplă). Inf. : Ion Peticilă din Bătrîni (Teleajen - Ploieşti)

separat și reunite apoi prin lipire, legare sau ferecare cu metal. Cît privește dimensiunea lor, ele sînt mijlocii și mici.

Fluierele gemănate pe care le cunoaștem sînt de trei feluri :

1) cu amîndouă fluierele la fel de lungi : primul cu șase deschizături pentru degete și al doilea fără deschizături pentru degete ;

2) cu amîndouă fluierele la fel de lungi : primul cu șase deschizături pentru degete și al doilea cu una singură, în dreptul primei găuri a celuilalt ;

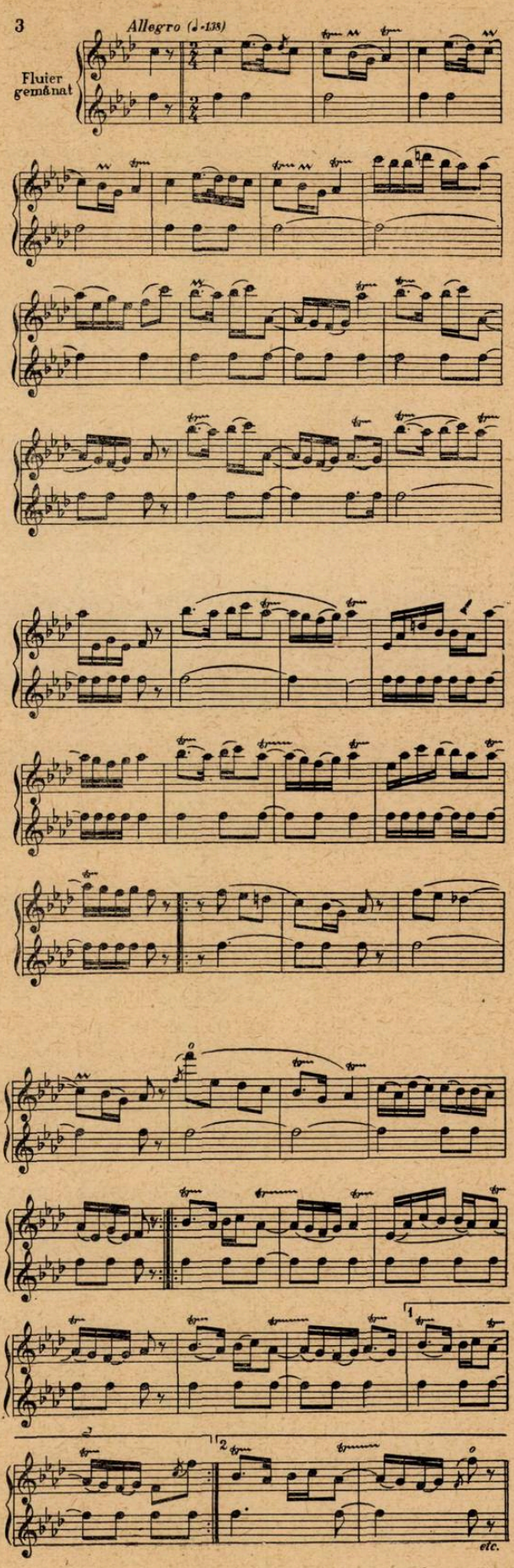
3) cu fluierul al doilea fără deschizături pentru degete, mai scurt.

Primul tip este cel mai răspîndit, al doilea este foarte rar, iar al treilea se găsește mai ales prin Țara Vrancei.

Fluierul fără deschizături pentru degete scoate tot timpul cîntatului un ison : la unison cu sunetul fundamental al fluierului cu deschizături pentru degete, cînd țevile sînt egale și la octava acestuia, cînd fluierul fără deschizături pentru degete este pe jumătate de lung sau în raport cu lungimea variabilă a fluierului de ison. Fluierul prevăzut cu o deschizătură pentru degete, tăiată în țeava de ison, scoate o pedală variabilă : la unison cu sunetul fundamental al fluierului cu găuri, cînd deschizătura fluierului de ison este acoperită, și la secunda superioară, cînd este descoperită.

Melodia, — însoțită de ison — este cîntată pe fluierul cu deschizături pentru degete, cu tehnica cunoscută. Cînd se suflă mai tare, o dată cu scara de sunete pe care o dă fluierul cu găuri se urcă și isonul.

Fluierul gemănat din care a fost cîntat jocul următor are țeava de ison mai scurtă : pe jumătate din lungimea țevii cu găuri pentru degete. În decursul cîntatului, fluierul de ison scoate o pedală invariabilă pe fa^2, în vreme ce melodia se desfășoară cînd deasupra cînd dedesubtul ei. Isonul marchează uneori ritmul, alteori însă rămîne ca sunet prelung, după cum executantul întrerupe sau nu cu limba coloana de aer, suflată prin „lumină". Primele două sunete sînt în afara melodiei ; ele trebuie socotite ca atare : instrumentistul le-a scos înainte de a ataca primul sunet al melodiei propriuzise. Timbrul este moale, iar intensitatea variabilă după registru : slabă în registrul grav și tare în cel înalt. Nu știm dacă saltul la octavă inferioară a melodiei din prima parte a jocului este făcut cu intenție sau întîmplător din cauza scăderii temporare a intensității suflatului. Relativa regularitate cu care se face acest salt, de trei ori pe aceeași formulă melodică și a patra oară pe o formulă de încheiere a liniei melodice, dă tărie primei ipoteze :



DE TARE

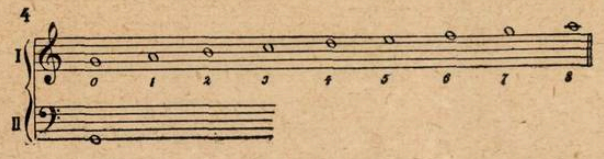
Disc 1261 b
22.7.1939
Transcr.: P. Bentoiu, B. Marcu

Nereju (Vrancea-Galați)
Inf. : Gheorghe Hurjoi, 27 a.
culeg. : T. Alexandru, C. Brăiloiu 22.7.1939.

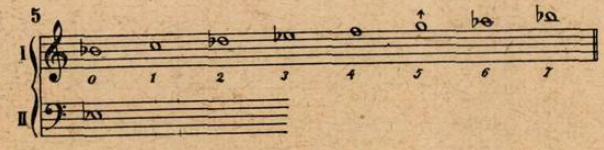
Alt instrument muzical, prin excelenţă polifonic, este cimpoiul. Poporul nostru îl cunoaşte din cele mai îndepărtate vremi. Încă din veacul al XV-lea scripturile pomenesc de „glasurle ciînpoiloru".

În lumina informaţiilor pe care le avem în stadiul actual al cercetărilor, deosebim cinci tipuri de cimpoaie, împărţite în două grupuri, după cum fluierul mic, pe care se cîntă melodia, numit îndeobşte „carabă", este simplu (cu o singură ţeavă, prevăzută cu o singură ancie) ori dublu (cu două ţevi, tăiate de obicei într-o singură bucată de lemn, prevăzute fiecare cu cîte o ancie).

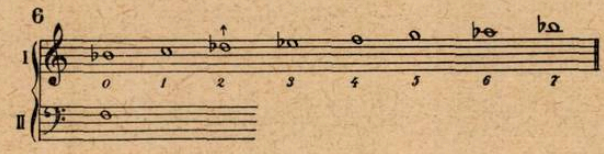
În timp ce fluierul mare al cimpoiului, numit de obicei „bîzoi", scoate tot timpul cîntatului un singur sunet grav, în chip de pedală, caraba scoate un şir de sunete care îngăduie executarea unor melodii. Cimpoiul cu caraba simplă dă o scară diatonică, adesea cu unele sunete ceva mai jos ori mai sus, pornind de la a doua octavă a isonului dat de bîzoi :



de la cvinta octavei bîzoiului :



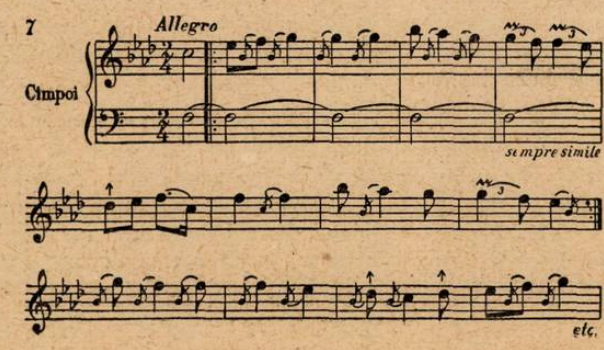
sau de la cvarta octavei bîzoiului :

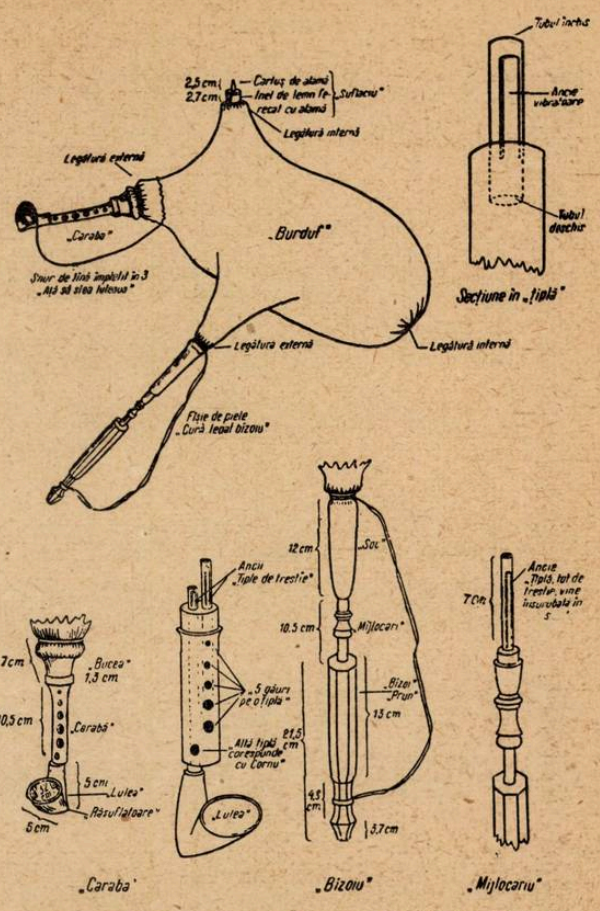


Din examinarea partiturii jocului care urmează reiese că scara cimpoiului respectiv este aidoma cu cea de mai sus :

UNGUREASCA (BREAZA)
Joc

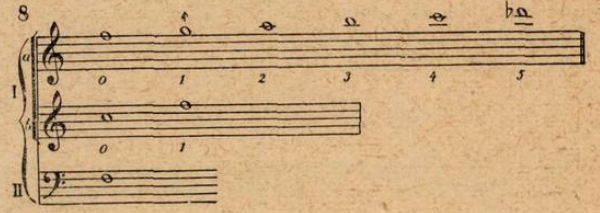
Fgr. 11396 a — Bătrîni (Teleajen-Ploeşti)
21.5.1950 — Inf. : Gh. Arion, 15 a.
Transcr.: B. Marcu — culeg. : B. Marcu 21.5.1956





Schiţa cimpoiului cu carabă dublă al lui Vasile Pîrvulescu, 63 ani, din comuna Cîmpofeni (Tîrgu Jiu - Craiova)

Cimpoiul cu carabă dublă scoate trei rînduri de sunete : isonul bîzoiului, cvinta octavei bîzoiului şi a doua octavă a acestuia, date alternativ de fluierul de ison al carabei, după cum singura gaură a acestuia este închisă ori deschisă şi o scară diatonică, de multe ori defectivă şi cu unele sunete intonate ceva mai sus ori mai jos, pornind de la a doua octavă a isonului produs de bîzoi, cîntată pe celălalt fluier al carabei. Cimpoiul lui Vasile Pîrvulescu, a cărui schiţă am reprodus-o mai sus, dădea următoarea scară :



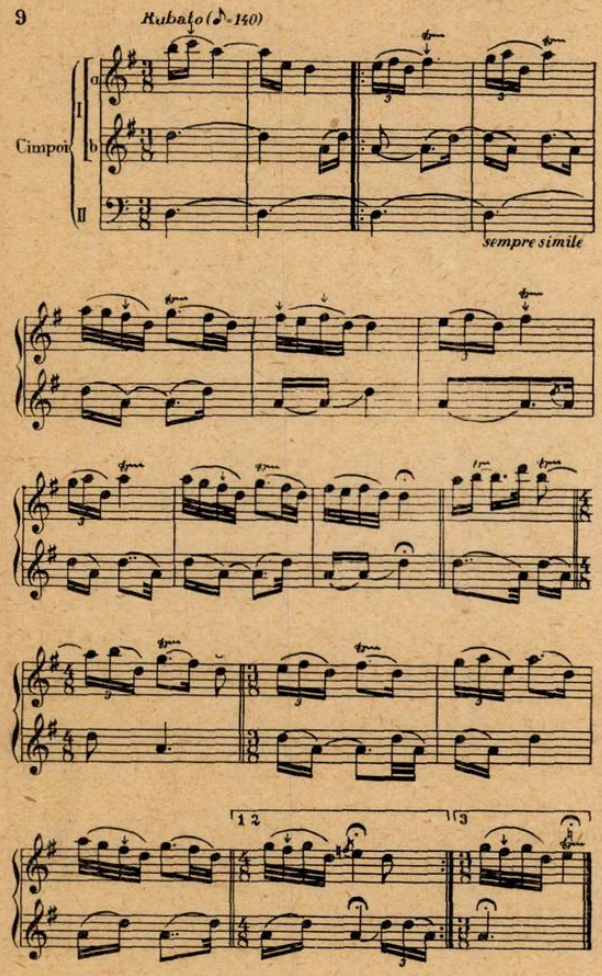
Scara cimpoiului de tip hunedorean, de la care s-a cules cîntecul ce urmează, este mai bogată : fluierul de melodie al carabei scoate o scară de opt trepte, corespunzînd celor şapte găuri ale sale (şase tăiate pe partea din faţă şi a şaptea pe partea din spate a ţevii) :

ZICALĂ

Disc 1326 b
12.3.1940
Transcr.: P. Bentoiu, B. Marcu

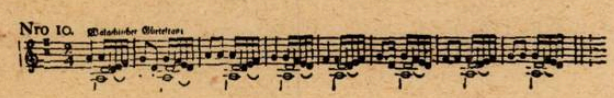
Godineşti (Ilia-Hunedoara)
Inf.: Todor Stăniş, 46 a.
culeg.: T. Alexandru
12.3.1940

9



Un cimpoi cu caraba dublă pare să fie şi izvorul sonor al jocului muntenesc „ de brîu“ („Walachischer Gürteltanz“), notat în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, de Franz Joseph Sulzer şi publicat în „Tabela I“, cuprinzînd dansuri şi cîntece din Muntenia („Walachische Tänze und Lieder“), a lucrării sale *Geschichte des transalpinischen Daciens* [32] :

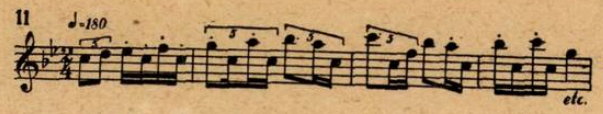
WALACHISCHER GÜRTELTANZ



Deosebit de caracteristice pentru muzica de cimpoi sînt revenirile stăruitoare pe fundamentala carabei, printr-un fel de apogiaturi apendicale inferioare :

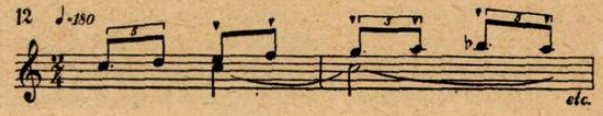
32) Des ersten oder geographischen Theils, Zweeter Band, Wien, bey Rudolph Graffer, 1781.

11



Impresia care rezultă este a unei melodii cîntate puternic staccato pe o pedală :

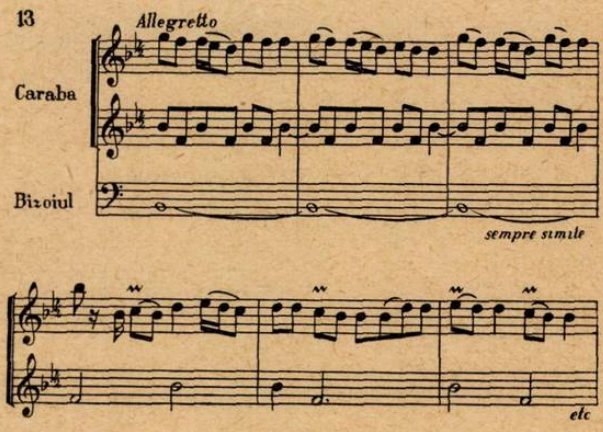
12



Această tehnică de execuţie este determinată de nevoia de a întrerupe cîntarea legato, care ar rezulta din emisiunea egală şi permanentă a aerului presat prin comprimarea burdufului. Apogiaturile îngăduie atît repetarea aceluiaşi sunet cît şi separarea unor sunete diferite. Acelaşi rol îl îndeplinesc şi mordentele sau trilurile, care împreună cu apogiaturile constituie ornamentaţia specifică a melodiilor cimpoiereşti.

Cele două sunete pe care le scoate fluierul de ison al carabei gemănate, după cum deschizătura pentru deget este închisă sau deschisă, însoţesc melodia schimbîndu-se între ele, uneori — ca în jocul bihorean de mai jos notat de Bartók — vădind oarecari procupări armonice :

13



Prin însăşi construcţia sa, cimpoiul este un instrument polifonic : melodia se desfăşoară pe isonul bîzoiului, întărit la cimpoaiele cu carabă dublă cînd de cea de-a doua cvintă, cînd de a doua octavă superioară a lui.

Intervalul armonic de cvintă perfectă a cimpoiului cu caraba dublă este de altfel cea mai veche armonie a muzicii noastre populare, iar alternarea celor două sunete ale fluierului de ison al carabei, prin pasul de cvartă caracteristic, cea dintîi mişcare basistică.

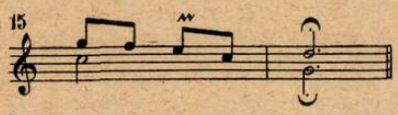
Cimpoiul cu caraba dublă bănuim că a determinat armonizarea „semicadenţelor“ cu care se încheie cele mai multe cîntece ale graiului muzical bănăţean. Într-adevăr, acest fel de melodii se termină pe treapta a doua a scării, după ce s-au desfăşurat într-un mers care cuprinde în el osatura acordului de tonică. Dacă fluierul de ison al carabei ar da octava fundamentalei bîzoiului, cîntecul

s-ar termina cu o disonanţă la un interval de secundă mare :

14

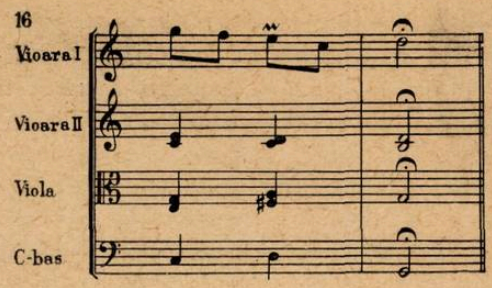
Cimpoierii bănăţeni — ca şi vecinii lor sîrbi, de altfel — caută să evite o astfel de încheiere, acompaniind finala cu cvinta bîzoiului, celălalt sunet pe care fluierul de ison al carabei este în stare să-l dea :

15



Lăutarii, împrumutînd această cadenţă, întregesc acordul şi îl pregătesc prin dominanta dominantei, într-o formulă de cadenţă tipică, pe care o întîlnim frecvent şi la instrumentiştii sîrbi :

16



Înrîurirea muzicii din cimpoi se poate urmări pînă în ziua de azi în dezvoltarea polifoniei şi armoniei populare romîneşti, ale cărei începuturi se bizuie pe principiul unor pedale armonice, înrudite cu hangul cimpoiului. Alături de eterofonie, isonul, invariabil ori variabil, simplu sau dublu, stă la temelia cîntării pe mai multe voci în folclorul romînesc.

(Va urma)

Posibilităţile creatoare ale elevului

de **VIORICA PLATON**

Analiza psihologică a procesului formării personalităţii artistice ridică probleme extrem de interesante pentru pedagogia modernă.

Psihologia s-a preocupat intens de activitatea nervoasă superioară a individului şi în special de acea combinare originală şi armonioasă de activităţi nervoase superioare a individului dotat. Pe baza teoriilor biologilor burghezi Weisman-Mendel-Morgan, după care ereditatea ar fi veşnică şi nemodificabilă, rămînînd totdeauna la nivelul ei însăşi, indiferent de condiţiile mediului exterior, psihologia idealistă preconizează determinismul ereditar al aptitudinilor şi talentului. Adevărul însă este altul. Concepţia marxist-leninistă ne învaţă că talentul se formează, se consolidează în procesul muncii, el însuşi fiind „o formă de manifestare a dragostei de muncă" după cum observă Gorki. Această înclinaţie către muncă dezvoltă aptitudinile, interesul, nivelul calitativ al realizărilor, ritmul dezvoltării deprinderilor către măiestrie. Prin aceste atribute ale factorului „muncă" în dezvoltarea talentelor, se infirmă teoriile biologilor idealişti susţinători ai predestinării artistice şi intelectuale a claselor avute. Oamenii care muncesc sînt mult mai înzestraţi, pasiunea lor pentru muncă fiind unul din factorii principali ai realizării personalităţii artistice. Dar munca este doar unul din factori ; ea dezvoltă şi completează personalitatea, dă impuls şi se realizează în multiplele procese psihice ce au loc în creierul omenesc de la nivelul deprinderilor — cele mai simple procese de însuşire, la cel al măiestriei — sinteza atributelor psihice.

Ereditatea nu-şi pune sigiliul pe creierul prea fericitului moştenitor, predestinîndu-l carierei artistice volens-nolens. Ea va dărui un bagaj de dispoziţii. Valorificarea acestei moşteniri va fi însă fructul influenţelor mediului exterior.

De aci decurge marea sarcină a pedagogilor de a cunoaşte principiile moderne de educaţie, de a cunoaşte adînc fenomenele sociale şi procesele psiho-fizice ale individului care, în cazul învăţămîntului elementar şi mediu, este un individ mic şi încă neformat, ... un pui de individ abia.

Pedagogul trebuie să ştie că educarea aptitudinilor nu e realizată dacă nu se extinde asupra întregii personalităţi : interesul, sentimentele, voinţa, caracterul. Aceasta va avea ca efect o dezvoltare multilaterală, armonioasă, produsul ei va fi un artist-cetăţean valoros şi util societăţii. În antichitate ca şi în renaştere, ca urmare a dezvoltării societăţii, artiştii erau înzestraţi cu multiple şi multilaterale potenţe,[1] desfăşurînd o ac-

1) Al. Trifu. Curs de pedagogie, p. 30.

tivitate creatoare în multe domenii ale artei, chiar dacă se desăvîrșeau în una singură. Filozofia, arta plastică, medicina, muzica, astronomia erau preocupări de aproape egală măsură pentru un Leonardo da Vinci. Ca urmare a excesivei subdiviziuni a muncii în capitalism facultățile individului se valorifică în domenii limitate, fapt ce influențează dezvoltarea artei, imprimîndu-i același caracter de hipertrofiere a unei singure aptitudini prin atrofierea uneori totală a celorlalte. Numai în societatea socialistă, posibilitățile de dezvoltare a nenumăratelor aptitudini ale unui om sănătos sînt neîngrădite, căpătînd, pentru prima dată în istoria omenirii, un climat material și moral profund prielnic înfloririi lor. Aici, prin educație se poate ajunge la o armonioasă realizare a personalității artistice.

*

Dar pentru a obține asemenea rezultat, cunoașterea psihologiei copilului este un imperativ. Numai dacă se situează pe acest plan al cunoașterii — profesorul poate clasifica elementele și le poate asambla într-un tot armonios.

Psihologia ne arată că indivizii se pot naște cu dispoziții, cu aptitudini, cu talent, după caz. Acestea sînt dependente de particularitățile anatomo-fiziologice ale diferiților analizatori. Mai concret spus, înzestrarea individului are anumite particularități (auz muzical, simț ritmic etc.) ce fac posibilă realizarea unei activități în acest sens. Posibilitățile naturale sînt deci absolut necesare în procesul formării aptitudinilor (particularități simple datorită cărora este posibilă realizarea unei anumite activități la un nivel superior). La nivelul lor copilul își poate însuși deprinderile prin procesul automatizării reflexelor.

Deprinderile au baza în legăturile nervoase temporare realizate prin repetări sistematice fixate în stereotipuri dinamice (succesiunea repetată a acelorași excitanți, în aceeași ordine formează stereotipurile care datorită plasticității activității nervoase nu rămîn fixe ci se schimbă). Deprinderile sînt deci activități fixate în urma unor repetiții sistematice — călăuzite în permanență de gîndire; ele se realizează deci cu ajutorul celui de al doilea sistem de semnalizare (cuvîntul scris, vorbit și auzit).

Orice copil normal dezvoltat fizic și psihic poate să-și însușească aceste deprinderi care nu necesită o intervenție continuă a personalității, a inteligenței (mai ales cînd, din greșeala pedagogului, ele se automatizează formînd un stereotip fix pentru o anumită perioadă) — cu atît mai puțin a talentului. Nu trebuie deci să confundăm un copil cu bune deprinderi tehnice pianistice, cu un copil talentat [1]. Între aceștia doi există o deosebire pe care o vom explica.

Deprinderile se formează cu ajutorul alternării proceselor nervoase de excitație și inhibiție (procese ce provoacă formarea, frînarea, atingerea sau selecția unui reflex condiționat) de iradiere și concentrare (răspîndirea excitantului pe toată scoarța dînd o percepere neatentă, neclară sau, dimpotrivă, adresarea lui unei anumite regiuni nervoase de pe scoarță — percepția fiind în acest caz clară, precisă) pe baza inducției reciproce (proces ce duce la o puternică excitație a unei anumite regiuni de pe scoarță, celelalte regiuni intrînd în inhibiție). Aceste procese repetîndu-se în mod susținut, sistematic, regulat duc la bătătorirea treptată a traiectoriei nervoase de execuție; încetul cu încetul copilul nu mai uită nimic din ceea ce a primit prin intermediul celui de al doilea sistem de semnalizare — cuvîntul profesorului; mișcările lui se coordonează, se fixează, nu mai suscită o concentrare permanentă, cu alte cuvinte se automatizează, fixîndu-se în puternice stereotipuri dinamice interioare.

Deci deprinderile nu sînt activități inconștiente, din contră, se compun din multiple activități conștiente. Secenov — întemeietorul fiziologiei ruse — arată: „cu cît o mișcare e mai bine învățată, cu atît mai ușor se supune ea voinții". E vorba deci de formarea deprinderilor în primul rînd psihice și apoi a celor motrice. Copilul se supune unei discipline intelectuale care-i va netezi drumul spre etapa superioară a priceperilor.

Prezența talentului nu este indispensabilă pentru însușirea deprinderilor. Un copil netalentat, fără aptitudini muzicale, își va însuși deprinderile pianistice uneori foarte conștiincios și ordonat [2]. Natural, un copil talentat va realiza deprinderile la un nivel calitativ superior, datorită particularităților sale artistice. E foarte greu să apreciezi însă, la vîrsta aceasta fragedă, potențele artistice ale elevului și din această cauză profesorii fac greșeli. Un copil normal uneori e socotit de-a dreptul un talent și clasificat ca atare în catalog. Peste cîțiva ani însă el va rămîne același individ inteligent, capabil, cu ușurință tehnică, bine îndrumat de profesor, din care ținem neapărat să scoatem comori. Vom fi surprinși; promisiunile copilului s-au soldat cu o nefericită situație. În orice altă ramură de activitate acest copil ar fi fost mult mai potrivit

1) Al. Trifu. Curs de pedagogie p. 107
2) Al. Trifu. Curs de pedagogie, p. 112.

cu inteligența lui, dar drumul a fost început și atît pedagogul cît și adolescentul — victimă a specializării — persistă. Ce va deveni acest produs al tehnicii, al „școlii", neînzestrat însă cu talent artistic — rămas la etapa deprinderilor? Pianist nu, pentru că nu va avea puterea emoțională de redare. Inteligența îi va ajuta să se adapteze, să facă față. Nu-i va suplini însă niciodată vocația artistică.

Vom găsi, pe de altă parte, în prima clasă de învățămînt elementar, copii nervoși, dezordonați, greu de educat, care timp de doi—trei ani nu sînt capabili să realizeze deprinderi de o anumită calitate. Ne chinuim cu ei, îi cotăm ca cei mai slabi din clasă, ca după cîțiva ani să apară din nou surpriza: copilul era dotat cu fantezie, mobilitate și echilibru nervos, inteligență și personalitate. Încetul cu încetul parcurge etapa deprinderilor, a priceperilor și atinge interpretări emoționale pline de elocvență artistică. Este deci necesar să cunoaștem copilul, să întrevedem posibilitățile de dezvoltare, să aplicăm un sever discernămînt aprecierilor asupra elevilor noștri. Avem răspunderea viitorului lor, a viitorilor intelectuali ai țării și acest lucru ne obligă la obiectivitatea și competința unor buni psihologi — cunoscători ai dispozițiilor psihofizice ale elevilor.

Pe de altă parte, nu trebuie omis faptul că avem de-a face cu o ființă vie, supusă ca și noi unei anumite conformații sufletești ce reclamă un anumit tratament pedagogic spre exemplu din punct de vedere temperamental. Se știe că există patru tipuri de temperamente: melancolic, coleric, sanguinic și flegmatic. Acestea constituie o cauză a deosebirilor individuale. Pavlov le explică prin proprietățile specifice fiecărui tip temperamental: nivelul de tensiune al celulelor nervoase, deci intensitatea cu care se produce fluxul nervos, echilibrul proceselor de excitație și inhibiție și mobilitatea acestor procese.

La copii e mai ușor de stabilit cu precizie temperamentul respectiv pentru că viața nu a avut încă timp prea mult să-l influențeze. Consecința pedagogică: să nu forțăm pe un flegmatic cu mobilitate redusă să execute rapid, să înțeleagă și să redea cu cea mai mare viteză; pe un sanguin va trebui să-l stimulăm permanent și să profităm de mobilitatea și intensitatea ca și de echilibrul proceselor sale nervoase, dar să nu-l suprasolicităm; la tipul slab, melancolic, să nu forțăm celulele sale nervoase să lucreze peste puterea lor, iar pe coleric să-l frînăm [1].

1) A. Trifu. Curs de psihologie, p. 13—31.

Această cunoaștere împletită cu dragoste pentru copil, va sta la baza educării treptate a copiilor de diverse temperamente.

Să avem răbdare cu un tip melancolic. Celulele lui nervoase obosesc repede, ele se apără de epuizare prin inhibiția de protecție ce se așterne pe creier. Să nu ridicăm tonul, să nu bruscăm copilul; îl vom inhiba și mai mult, împingîndu-l pe toate treptele neplăcerii pînă la groaza de pian și muzică. De obicei profesorul știe să stăpînească la timp un tip tare, știe să frîneze mobilitatea excesivă a sanguinului și dezechilibrul colericului, dar se impacientează în fața melancolicului și flegmaticului, și, copilul tace, profesorul ridică tonul, copilul plînge și profesorul enervat îl clasifică. Intensitatea prea mare a vocii profesorului duce la o totală inhibare a celulelor nervoase care deci este departe de a avea un stimulent pozitiv. Cred că aceasta ar fi explicația ticurilor, a obiceiurilor proaste, cum le numim noi. Acestea se produc în urma supraexcitării repetate care duce la întărirea unor reflexe condiționate produse cînd batem din picior sau cu palma în pian de nenumărate ori etc. Se poate produce o stare ultraparadoxală: excitanții sînt din ce în ce mai puternici, efectul e nul. Brațele elevului se ridică și se lasă „ca niște bariere de cale ferată", cum se exprimă atît de plastic Stanislavski (în lucrarea „Munca actorului cu sine însuși"), pentru că fluxul nervos inhibitor duce la contractarea motorică.

Acest copil uneori e chiar mai înzestrat cu facultăți psihice decît ceilalți copii, dar am arătat de ce acestea se manifestă cu greutate. Să le scormonim, să le îngrijim și să le creștem; e datoria noastră de a ne stăpîni, de a ne simți totdeauna odihniți, de a ne adapta de la o oră la alta, cu un copil și apoi cu altul, oricîtă energie nervoasă ar cere acest lucru. Altfel nu ne putem ajunge țelul. E foarte greu, dar să ne gîndim că dacă satisfacția muncii îndeplinite e așa de mare pentru un lucrător ce transformă materia moartă, a noastră e cu atît mai mare căci înfrumusețăm sufletul omenesc, făurim calități morale pe care societatea le cere cu tărie căci are nevoie de ele.

Școala constituie o influență directă, sistematică în dezvoltarea armonioasă și gradată a copilului. Profesorul de specialitate e factorul hotărîtor în formarea artistică a elevului.

Am văzut mai sus că deprinderile ca acțiuni automatizate, formează stereotipuri dinamice; acestea sînt uneori așa de puternice încît o dată formate e foarte grea corijarea vreunui defect

strecurat în timpul automatizării. Profesorul intervine pentru corijare, intervine factorul conștient și acesta duce la dezautomatizare, la dezorientare. Va trebui o nouă muncă pentru formarea unui stereotip nou. De aici reiese imensul rol ce-l joacă factorii conștienți — atenția, interesul, voința, — în procesul formării deprinderilor. De aici rolul hotărîtor al influenței profesorului care știe sau nu știe să educe toți acești factori conștienți, adaptîndu-le cele mai eficiente mijloace pentru formarea unor legături nervoase temporare — susținute și firești, corespunzătoare scopului educativ.

Cu cît vom obișnui elevul să fie prezent, interesat, cu cît vom stimula activitatea scoarței cerebrale prin studiu variat, nou — reclamînd permanent atenția și încurajînd spiritul de inventivitate și adaptare al copilului, cu atît deprinderile se vor automatiza într-un complex armonios în care activitățile conștiente mereu prezente vor forma un stereotip dinamic creator.

Etapa a doua — așa-numită etapă a priceperilor — este superioară primei etape despre care am vorbit.

Ca și în primul caz, profesorul Al. Trifu, de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" arată că priceperile pot fi însușite și de către elevul netalentat și de către elevul talentat. Numai că rezultatele vor fi diferite și aceasta trebuie reținut, ca fiind faptul cel mai important. Elevul netalentat va executa în mod clar, inteligibil, cel talentat va executa adăugînd la calitatea de mai sus bunul gust, va putea trezi emoții, vorbirea lui muzicală va fi expresivă, desigur în limitele dezvoltării sale.

Raportate în timp, etapele deprinderilor și priceperilor se succed în funcție de vîrstă și de acumularea gradată a cunoștințelor elevului în procesul de educație și instrucție. În mod practic deci, limitele de vîrstă nu pot fi depășite în alcătuirea repertoriului — oricît de bune deprinderi tehnice ar avea un copil, oricîtă agilitate și virtuozitate tehnică și-ar fi însușit, înțelegerea complexității muzicii, trăirea afectivă a conținutului muzical depășesc potențialul lui psihic. Se produce atunci oboseala, iradiația, disocierea aparatului auditiv de cel motor.

Nu se poate face abstracție de formarea în timp a elevului prin parcurgerea treptată și necesară a diferitelor etape ale dezvoltării fizice și morale. E adevărat că Mozart la 5 ani cînta la pian, dar Walter Scott a scris primul său roman la 35 de ani. Nu ne referim însă la excepții și la extremități ci la indivizi cu dezvoltare normală — avînd media intensității calitative a proceselor psihice. Istoria cunoaște foarte puțini „copii minune". De aci necesitatea unui sistem de educație și instrucție adecvat și gradat, capabil de a prevedea și îndruma dezvoltarea psihică și artistică a elevilor. Să nu uităm că aceștia se dezvoltă de la simplu la complex, de la procese psihice elementare ca senzația, percepția neorganizată, la procese psihice din ce în ce mai complexe și mai generalizate ca percepția orientată spre un anumit scop, reprezentările, imaginația și afectivitatea și, în sfîrșit gîndirea capabilă de a transforma în abstracțiuni — noțiuni, judecăți, raționamente, — realitatea.

Această trecere nu se face de la sine în orice condiții. Ea atinge o anumită valoare numai printr-un proces sistematic de educație și instrucție, prin organizarea activităților. Toate acestea se desfășoară în timp. Individul e supus din copilărie influențelor naturale și sociale pe care le percepe mai întîi ca simple senzații, apoi și le reprezintă, iar după o anumită experiență și cunoaștere le clasifică în diferite grade de plăcere sau neplăcere, oscilînd între acești doi poli ai afectivității. Modificările relațiilor organismului cu mediul în care se dezvoltă condiționează varierea sentimentelor, stabilitatea proceselor psihice, formarea stereotipurilor și în ultimă instanță formarea caracterului trăsăturilor structurale ale individului.

Dacă ne gîndim la organismul uman atît de complex și de complicat prin organizarea și activitățile sale, atît de armonios închegat, în care fiecare efect are o cauză, fiecare excitație naște o recepție, orice reflex nou ocupă un anumit loc în stereotip — concludem că formarea receptivității individului ar trebui să ne preocupe intens în misiunea pe care o avem de a forma caracterul și intelectul unui viitor cetățean-artist.

Exigența cu care profesorul trebuie să aprecieze pe fiecare elev necesită un discernămînt deosebit în aprecierea potențialului psihic și artistic al copilului. Elevul, datorită gradului încă destul de limitat al dezvoltării posibilităților sale artistice, pentru că educația, din cauza vîrstei, încă nu a avut timpul să ajungă la maxima actualizare, nu trebuie împins spre creație. Dacă se va comite o asemenea eroare atunci acel copil, deși dotat cu aptitudini, va fi abătut de la drumul dezvoltării normale, va depăși etapele studiului sistematic, își va găsi un drum propriu de muzicalitate dubioasă și diletantică — și această rătăcire e așa de mascată de aptitudini și inteli-

gență, încît scapă uneori de sub controlul profesorului.

Priceperea ajută deci execuției inteligente și poate fi etapa școlarității. Etapa superioară, etapa măiestriei artistice se atinge numai după ani îndelungați de acumulări cantitative profesionale, experiență, maturizare și stabilire a proceselor nervoase superioare — dar este necesar să se rețină că saltul calitativ spre măiestrie îl poate face numai talentul, — arată prof. Trifu în op. cit.

Această fericită însușire a oamenilor este născută din tot ce am cuprins în acest studiu, adică acumulările de experiențe ale vieții sociale de-a lungul generațiilor, influența mediului asupra individului însuși, la care se adaugă o combinare armonioasă și originală a aptitudinilor ce asigură posibilitatea înfăptuirii creatoare a activității respective, un complex psihic superior în care toate acestea se integrează armonios.

Execuția unui individ talentat va atinge nivelul măiestriei artistice : va fi corectă, susținută de un bun aparat sensorio-motor, inteligență, dar mai presus decît toate acestea va fi expresivă, plină de fantezie și personalitate, va fi emoțională. Acest interpret va sezisa nu sunetele ci suita de sunete artistic compuse, sunetul bun, relațiile între sunete, semnificația lor muzicală, sensul subtextului, el va realiza o profundă trăire, o concentrare totală sub imperiul gîndirii. Aceasta e măiestria artistică. Sînt cazuri excepționale cînd un copil atinge acest nivel. În el putem întrezări însă particularitățile deosebite, aptitudini puternice. Nu trebuie însă să uităm că pînă la a realiza, el parcurge etapa care i-ar necesita un efort de o anumită calitate, trece prin anii cei mai critici ai vieții — anii formării și consolidării persoanei lui psihice — și încă nu am spus totul cu aceasta.

În primul rînd nu trebuie să uităm influențele covîrșitoare ale mediului de formare : familia, școala, profesorul, anturajul, posibilitățile materiale, mentalitatea societății, condițiile sociale, sistemul social.

Școala veche lăsa totul în voia hazardului : parvenea cine putea, prin diferite mijloace — nu totdeauna cele mai fericite.

Noi profesorii avem o răspundere enormă în fața țării : aceea de a ne dărui muncii noastre cu entuziasm, cu răbdare și discernămînt, cu competința unui sumum de cunoștințe profesionale și multilaterale. Să fim înarmați cu un bagaj dotat cu toate ustensilele necesare complicatei și nobilei misiuni. În mîna noastră e dat materialul brut, aurul speciei umane.

Așa cum dăltuitorul își simte opera înainte de a o dezveli, și o cunoaște, o iubește și luptă să-i dea viață prin mijloacele tehnice cunoscute atît de bine de el, noi sculptorii sufletului viitorilor artiști să ne rezumăm doar la cunoștințele noastre strict profesionale. Să ne iubim opera, să o cunoaștem, să-i analizăm conformația sa psihică, să facem cît mai des apel la răbdarea și pasiunea de care sîntem în stare pentru a fi făurari de frumusețe morală, nu numai tehnică.

Din mîinile noastre se va edifica opera gîndirii noastre creatoare, a talentului nostru pedagogic și dragostei pentru profesiunea aleasă.

Mai multă atenție pentru arta coregrafică de amatori

Cel de al V-lea concurs pe țară al formațiilor artistice de amatori a fost o expresie a revoluției culturale din țara noastră, o dovadă a frumoaselor rezultate obținute în domeniul culturalizării maselor.

Concurenții, prin spectacolele prezentate, au demonstrat activitatea artistică a oamenilor muncii de la orașe și sate, cuprinse în sindicate, case de cultură și cămine culturale. Primele două au cuprins mai mult oameni ai muncii de la orașe iar ultimul muncitori agricoli de la sate. Această împărțire ne impune analizarea activității fiecărui grup în parte, condițiile și scopul diferind după specificul respectiv.

Trebuie să analizăm, în primul rînd, sursa materialului dansat și numai după aceasta rezultatul activității celor care se inspiră sau ar trebui să se inspire din acest izvor bogat : de aceea încep cu activitatea căminelor culturale.

Materialul prezentat de către formațiile căminelor culturale nu a fost numai variat și bogat dar și nou, aducînd dansuri necunoscute de mulți folcloriști. Ritmicitatea foarte variată, bogăția contrapunctică și varietatea pașilor, tehnica serioasă a saltarilor, uneori chiar acrobatice, coloritul, croiala și diversitatea costumelor au impresionat deosebit de plăcut. Și toate acestea au fost prezentate la un înalt nivel artistic, cu o ținută perfectă pe scenă, cu sinceritate și autenticitate, cu demnitatea și pasiunea artiștilor adevărați, într-o disciplină exemplară.

Aceste formații au stîrnit emoții artistice profunde, performanța lor a trecut rampa, ne-a convins, ne-a impresionat puternic.

Felul convingător în care a fost redat un dans de mare valoare al echipei din comuna Flămînzi, cu cea mai impresionantă temă — tema vieții poporului sub regimul nostru — , coregrafia perfectă a flăcăilor din Bicaz sau din Satu Mare, voioșia echipei din Dăișoara, Frumoasa, Copîlna de Jos și altele, ne-au oferit dovezi despre măiestria artei populare din zilele noastre.

Descoperirea, păstrarea și răspîndirea într-o formă artistică a dansurilor folclorice a fost îndeplinită cu prisosință de către aceste formații de dansuri ale căminelor culturale, care au servit cu generozitate materia primă, și cea mai valoroasă, spre prelucrare echipelor sindicale și caselor de cultură. Prin faptul acesta cred că au depus o muncă foarte valoroasă și este de amintit imensul număr la care au crescut formațiile sătești.

În ce privește echipele sindicale și ale caselor de cultură, ele se caracterizează prin muzicalitate, expresivitate, dinamică și eleganță.

În repertoriul lor am găsit dansuri cu și fără temă. Dansurile fără temă au ajuns incontestabil la nivel de prezentare mult mai ridicat decît în trecut, atît din punct de vedere al nivelului tehnic al dansatorilor cît și din punct de vedere al compoziției. Desenul, trecerile, figurile, au fost mai interesante, mai variat prezentate. Au cîștigat și din cauza unui echilibru mai just în ceea ce privește durata lor. În sensul acesta au suferit mai mult echipele sătești, în special cea din comuna Doh. O seamă de dansuri ale formațiilor sindicale cît și unele ale caselor de cultură — dansul din Făgăraș al echipei Căminului cultural 1 Mai, „Bănățeanul" al echipei Fabricii de țigări, dansul muntenesc al echipei sindicatului M.A.I. — nu se mai deosebesc în ce privește nivelul tehnic de dansurile formațiilor profesioniste. Regretăm însă că aceste echipe sindicale nu au folosit din plin materialul bogat care le stă la dispoziție. În ultimii ani s-au cam oprit la anumite dansuri mai cunoscute, repetîndu-le în diferite forme, pînă la epuizare.

Giamparalele, Brîul, dansul din Făgăraș, Călușarii, sînt dansuri în jurul cărora se învîrtesc majoritatea echipelor. Această deficiență a apărut poate și din cauza că echipele sătești, în urmă cu vreo 5—6 ani, nu au avut o activitate atît de rodnică și nu au oferit, ca în prezent, un asemenea material bogat spre prelucrare, sau poate și din cauză că culegerile folcloriștilor noștri consacrați nu sînt îndeajuns de popularizate. Sperăm însă că în urma acestei parade a artei populare vor avea de unde să se inspire atît formațiile sindicale de amatori cît și creatorii profesioniști, care altfel pot pierde contactul permanent și direct cu acest folclor viu al poporului nostru.

O preocupare mai serioasă, mai atentă, trebuie să acordăm dansurilor cu temă. Intenția de a le introduce, îndrumarea spre această formă sînt cu totul lăudabile. Trebuie să se țină cont însă de mijloacele care pot fi folosite în exprimarea ideilor, care, cu toate că în domeniul dansului sînt foarte largi, au totuși o limită, un specific. Astfel, teme de mare însemnătate ca lupta poporului nostru din trecut pînă în prezent sau „București 500", „15 ani de la eliberare", „Unirea principatelor", „Griviția 1933" nu pot fi rezolvate fericit într-o scenă coregrafică de 10—15 minute, dacă ele sînt abordate în chip general, fără a se reține anumite aspecte proprii a fi exprimate prin mișcările dansului. Dansul este o artă care prin mișcări poate exprima anumite subiecte caracterizate prin dinamism, printr-o trăsătură emotivă puternică, ceea ce impune din partea coregrafilor răspunderea în ce privește concepția și rezolvarea temei dansurilor. Tehnica dansului este foarte variată, se poate folosi tehnica dansului cu caracter popular, a dansului clasic sau a dansului modern. Fiecare însă are legile, stilul său. Trebuie să acordăm toată atenția dezvoltării dansului cu temă actuală, inspirat din marile realizări ale poporului pe drumul construirii socialismului.

Desigur, și libretele necorespunzătoare au pus pe creatori în situații nefavorabile, obligîndu-i să caute mijloace de exprimare pentru teme neartistice. În consecință, unii au recurs la folosirea recuzitelor naturaliste aducînd pe scenă, paturi, pîine — ca în scena intitulată „Ani de luptă", jucată de echipa sindicatului Ministerului Transporturilor și Telecomunicațiilor — mașini de cusut și alte unelte ca în dansul „Răzbunarea rebutului" executat de echipa Fabricii de confecții din Botoșani ; în alte cazuri, dansatorii umblau pe scenă ca pe stradă, își strîngeau mîna, vorbeau și cu gesturi neartistice, încercau să-i facă pe spectatori să înțeleagă ideile lor. Din fericire însă și iată aci motivul pentru care acest gen nu trebuie abandonat, au fost creatori care au reușit să găsească teme și rezolvări valabile, pur dansante, pentru formațiile lor, ca de exemplu dansul „După muncă și răsplată" executat de dansatorii din Piatra Neamț sau „Bumbacul" jucat de dansatorii țesătoriei din Teleorman. Ei nu s-au aventurat în teme improprii, prea complicate și în expuneri bombastice. Subliniind necesitatea de a fi îndrăzneți în domeniul creației artistice, nu putem însă accepta lipsa simțului de răspundere, ce provine deseori din cunoașterea superficială a artei dansului.

Nu trebuie uitat nici faptul că dansul este strict legat de muzică. Cîte din aceste tablouri coregrafice aveau muzici compuse pentru tema respectivă sau măcar alese conform atmosferei acțiunii ? În majoritatea cazurilor, temele dansante au fost acompaniate de o melodie simplă, neprelucrată, care a încercat să redea în cel mai bun caz ritmul, dar nu și specificul atmosferei sau amploarea și dinamica acțiunii cum este de exemplu cazul dansului „Prilej de sărbătoare la G.A.S." al I.M.U.-ului din Medgidia, și al dansului „O zi de sărbătoare" al echipei Fabricii de tăbăcărie din Bucovăț. Trebuie să existe o strictă concordanță între dans, muzică și costum.

Ajungînd la problema costumului, mă întreb : de ce oare muncitorii pot fi prezentați numai în salopete ? Aș înțelege acest lucru dacă acțiunea s-ar petrece la locul de muncă. De ce se crede oare că salopeta reprezintă veșmîntul oamenilor muncii de la orașe cînd se duc la serbări, plimbări sau baluri ? Tablourile cele mai frumoase au fost degradate cu această concepție formalistă, șablonardă. Fetele și băieții de la orașe se îmbracă în țara noastră cu foarte mult gust. Rochițele colorate, înflorite, pantaloni în culori plăcute din materiale ușoare, cămăși spumoase albe și colorate pot fi văzute la tot pasul. De ce ne ferim de ele pe scenă ? De ce nu ne gîndim că spectacolele de teatru cer costume scenice și că dansurile noastre populare cîștigă foarte mult datorită costumelor strălucitoare și decorative ?

Cred că alegerea justă a tematicii, grija mai susținută pentru muzică, costumul scenic, ar aduce îmbunătățiri serioase în munca instructorilor, printre care sînt multe talente valoroase. Pregătirea lor profesională, care a crescut uimitor în ultimii ani, datorită îndrumării și sprijinului forurilor conducătoare, îmbinată cu un nivel politic și cultural mai înalt, vor face, fără îndoială, ca lipsurile prezente să dispară treptat.

ESTER MAGYAR

Două balete de Béla Bartók

Ca un preludiu la actuala stagiune, Teatrul de Operă şi Balet din Bucureşti ne-a oferit, în primele zile de Septembrie, spectacolele ansamblului de balet ale Operei de Stat din Budapesta.

Admirabilă idee, acest schimb de experienţă, cu scenele ţărilor vecine. Aşa am putut vedea şi aplauda spectacolele de neuitat ale balerinilor din Leningrad „Floarea de piatră" sau „Giselle", aşa am putut cunoaşte interesantele şi mult discutatele balete ale lui Béla Bartók.

Mai bine de două sute de ani au vegheat formarea baletului maghiar. Rădăcinile puternice ale dansului popular, împletite cu acelea ale dansului clasic, ale stilului ţigan, au creat treptat baletul maghiar, un arbore puternic, plin de expresie şi noutate, în peisajul artei europene. Actualmente, graţie unor compozitori reputaţi care s-au apropiat de genul baletului, creînd lucrări valoroase, repertoriul contemporan al ansamblului maghiar e bogat şi plin de interes. Dacă am cita numai *„Basmaua"* şi *„Cîntecul lui Bihari"* de Kenessey Jenö, *„Studenţii veseli"* (o comedie dansată, cu un pronunţat caracter popular, robustă şi antrenantă) scrisă de Farcas Ferenc, *„Csongor şi Tünde"* de Weiner Leo, *„Prinţul cioplit în lemn"* şi *„Mandarinul miraculos"*, de Béla Bartók, ar fi destul ca să consemnăm izbînzile sale cele mai de seamă.

Ceea ce ne-a interesat în chip deosebit cu prilejul vizitei la noi, a oaspeţilor maghiari, a fost fără îndoială seara de balete aparţinînd artei naţionale, din care am reţinut ca deosebit de interesante, cele două balete semnate de Béla Bartók.

Despre „Prinţul cioplit în lemn", ca şi despre „Mandarinul miraculos" s-a discutat în cele patru decenii cîte s-au scurs de la apariţia lor, în confruntarea de opinii înscriindu-se cele mai diferite puncte de vedere.

De altfel, discuţia a fost stîrnită în special de libretele acestor pantomime. E adevărat că şi muzica lui Béla Bartók, deschizînd în special cu „Mandarinul" o eră nouă în climatul epocii, a stîrnit deopotrivă un val de interes şi de dezbateri. Dar cariera muzicii a fost totuşi mai lineară şi mai fericită decît a scenariului.

De fapt, Béla Bartók a făcut şi el o greşeală neglijînd să-şi explice mesajul cu precizie. S-a lăsat tîrît de simboluri echivoce, făcînd inutile concesii expresionismului vulgar în „Prinţul cioplit în lemn", şi neobservînd în „Mandarinul miraculos", portiţele de intrare ale naturalismului psihanalitic, pe care uneori coregrafii şi regizorii le-au transformat în largi portaluri primitoare, ofensînd pînă la urmă, nu numai muzica, dar şi personalitatea acestui mare compozitor contemporan.

Dar să vedem despre ce este vorba.

„Prinţul cioplit în lemn", poem coregrafic după un libret de Béla Balasz, a fost scris între anii 1914—1916. Argumentul literar, cu simetrii şi frăgezimi lirice, se desfăşoară într-un climat de legendă : un preludiu intonat de un vast aparat orchestral (suflători de lemn, saxofoane, tube, glockenspiel, xilofon, celestă, harfe şi coarde împletite în armonii aeriene) ne conduc în atmosfera de poveste a baletului.

Decorul în lumini de noapte. O pădure sălbatecă şi două aluzii de castele, geometric aşezate de o parte şi de alta a scenei. Într-un castel, o prinţesă singuratică îşi deapănă plictiseala în mijlocul stihiilor, aşteptînd parcă ceva. Din celălalt, se desprinde o siluetă : un prinţ, tot atît de singur, se îndreaptă prin pădure, înspre luminile pe care le azvîrle în noapte fereastra castelului vecin. Prinţul încearcă să ajungă la frumoasa pe care o zăreşte din depărtare. Dar un spirit al pădurii îl opreşte. (Nu ştiu de ce comentatorii îl numesc mereu „zînă", cînd însăşi regia l-a costumat după toate principiile unui duh al naturii). Spiritul pădurii vrea să-i încerce dragostea. Copacii se mişcă, îl înconjură în dansuri de obstinaţie. Valurile unui rîu îi ridică stavile, dar nu reuşesc să-i învingă dragostea. Ajuns în faţa ferestrei, prinţul e dezamăgit de nepăsarea trufaşă a frumoasei castelane, care îl consideră un muritor de rînd, pentru că îşi aruncase cu o clipă mai 'nainte, coroana şi mantia, în iarbă. Înciudat, ciopleşte dintr-o rădăcină de copac, un manechin de lemn pe care-l înveşmîntează cu hainele princiare. Ciotul înzorzonat e însufleţit pentru cîteva minute, de spiritul pădurii. Prinţesa cucerită îl însoţeşte în vîrtejul unui dans grotesc. Dar scheletul de lemn oboseşte repede ; înţepenite, braţele îi atîrnă osoase şi moarte, de-a lungul trupului uscat. Prinţesa, cuprinsă de remuşcări, desfide coroana şi aleargă după tînărul oarecare, pe care-l dispreţuise la început. Dar duhul îi încearcă şi ei dragostea. Apele şi pomii o învăluie. Învinse, elementele naturii o conduc spre alesul inimii, care o aşteaptă cu braţele întinse.

Libretul a fost adeseori criticat pentru naivitatea lui, iar muzica, acuzată de lipsă de unitate în stil. Este adevărat că povestea nu străluceşte prin ingeniozitatea loviturilor de teatru, dar are foarte bune pretexte pentru dansuri, dintre care sînt de reţinut dansurile pădurii, ale arborilor, a căror muzică poetică, ţesută pe canavaua unor tremolouri de coarde şi a unor triluri de păsări intonate la suflătorii de lemn, e plină de sugestie. La fel, dansul apei, însoţit de murmurele celestei şi de foşnetul harfei.

Cel mai expresiv dintre toate numerele de dans ni s-a părut a fi dansul „Prinţului de lemn", violent, grotesc, dur, sacadat, cu ritmurile lui sălbatice şi cu armonii seci, uscate.

Atît elementele lirice ale muzicii cît şi cele burleşti oferă regiei posibilitatea de a le sublinia în chipul cel mai viu şi bogat prin multiplele mijloace — coregrafice, plastice — care-i stau la îndemînă. În acest sens am fi dorit mai multă ingeniozitate în realizarea decorurilor astfel ca să se potrivească pe deplin acestui conglomerat de metafore şi simboluri poetice, de loc dulcege, dar aparţinînd totuşi împărăţiei fantasticului. Multiplele tonuri de cafeniu ale arborilor, albul lăptos al valurilor şi rozul mat al celor două castele au estompat — ni s-a părut— din atmosfera de vis a baletului.

Cu toate acestea, „Prinţul cioplit în lemn", are nuclee de emoţie, are frumuseţi de spectacol, şi din acest punct de vedere, mi se pare a fi mai fericit decît „Mandarinul miraculos".

Soliştii baletului „Prinţul cioplit în lemn"

Acest balet într-un act, scris la numai doi ani după „Prinț", a avut o soartă cu mult mai tristă decît primul, a cărui reprezentare a avut loc îndată după ce a fost compus.

Bartók a avut o imensă decepție cu toate operele sale dramatice : opera „Castelul ducelui Barbă-Albastră", împreună cu „Prințul cioplit în lemn" și „Mandarinul miraculos" au fost repede retrase din repertoriul operei maghiare, în timpul vechiului regim, care nu vedea cu ochi buni lucrări ce oglindeau realitatea vremii cu străfundurile ei întunecoase.

Într-adevăr, povestea e lugubră și fantastică : într-o cameră de mansardă, trei vagabonzi terorizează o tînără fată, obligînd-o să pîndească de pe balcon trecătorii, și să-i atragă în semiîntunericul vizuinei. Odată intrate aci, victimele sînt jefuite și ucise. Printre cei ademeniți de eșarfa care mereu flutură pe balconul blestemat, iată și un mandarin. Adevărată statuie de bronz, mandarinul pare multă vreme a nu lua în seamă dansul frivol și în același timp înspăimîntat, al fetei.

Foarte încet, se naște în sufletul lui un sentiment. Treptat se animă, vine înspre viață. Se îndrăgostește. Vrea s-o cuprindă, fata e însă speriată. O urmărește și atunci vagabonzii apar și încearcă să-l ucidă. Îl sugrumă. Îl înăbușe cu perne. Îl străpung cu un cuțit. Îl aruncă în pivniță. Îl spînzură. De fiecare dată, mai ardent, mai înnebunit, se întoarce din moarte și își caută iubita. Spînzurat, agățat de tavan, o fixează cu ochi enormi, cerînd-o pentru o clipă, vieții.

Obosită, tînăra își alungă partenerii și se apropie de el. De abia atunci, fericit, mandarinul acceptă să moară.

Credem că tocmai în aceasta constă rolul regiei de a contribui ca pantomima să nu se limiteze la exprimarea unui fond de viață care să provoace numai stupoare, ci să îmbogățească spectacolul cu ideea unei rezolvări luminoase, posibile prin lupta omului împotriva a tot ceea ce tinde să-l facă neom !

Nu e cu putință să clădești o operă de artă, numai pe elemente negative, numai cu eroi negativi, să stîrnești numai oroare, spaimă și dezgust, de la început pînă la sfîrșit. Nici un erou în „Mandarinul miraculos" nu ne atrage, nu ne convinge, nu ne învață ceva : O prostituată, în fond crudă, niște ucigași excentrici și o victimă stupidă, fără înălțimi, fără trecut și fără viitor în conștiința noastră. Dar dacă mandarinul ar deveni un simbol, dacă el ar reprezenta puritatea unui sentiment enorm, înfruntînd moartea la puterea infinit, dacă ar reprezenta forța dragostei care învinge tot, absolut tot ? Dacă fata de la mansardă, în loc să-și păstreze rigiditatea de aspidă feroce, pînă la sfîrșitul baletului, ar fi umanizată de regie, și ar fi pusă în situația unei femei, cucerită cu adevărat ?

Cu cît se pune accentul pe simbolul superior către care desigur că Béla Bartók a tins (el, un om cu o viață aproape de ascet, un om de o mare puritate sufletească), cu atît baletul acesta ne apare și moral, și emoționant.

De altfel, Bartók s-a realizat pe deplin în această operă plină de mișcare, suprasaturată de ritmuri sincopate și de armonii masive, repetate exasperant, în această operă de mare atmosferă în care tensiunile sonore, întovărășesc în vîrtejuri nesfîrșite, personajele violent colorate. Orchestrația strălucitoare, acidă, cu densități brutale și timbre tragice, îl anunță pe Béla Bartók de mai tîrziu, autorul „Muzicii pentru instrumente de coarde, percuție și celestă", și al celor trei concerte pentru pian și orchestră.

Ni s-a părut mult mai omogenă, mai sudată și mai logică geometria libretului coregrafic al „Mandarinului" comparat cu „Prințul cioplit în lemn". Amîndouă regiile și coregrafiile, aparțin maestrului emerit al artei Harangozó Gyula, pe care l-am apreciat în chip deosebit în rolul prințului de lemn. Un cuvînt de laudă pentru tînărul Rona Viktor, creatorul mandarinului, și pentru compozitorul Kenessey Jenö, dirijorul întregului spectacol.

Orchestra Teatrului nostru de Operă și Balet a tălmăcit cu un justificat entuziasm muzica lui Béla Bartók, ale cărei fulgurații de geniu, au învins asperitățile și slăbiciunile dramaturgiei și regiei, reușind să ne lase o impresie puternică, pe care nu o vom uita prea curînd.

MARIANA DUMITRESCU

Interviu despre muzica baletelor lui Bartók

Compozitorul maghiar Kenessy Jenö, dirijorul Operei de Stat din Budapesta, a fost cîteva zile oaspetele nostru, asigurînd conducerea muzicală a spectacolelor date de Ansamblul de Balet din Budapesta, care ne-a vizitat țara. Figură cunoscută a vieții muzicale maghiare, Kenessy Jenö a devenit popular mai ales datorită lucrărilor sale în genul muzicii de balet : „Csizmas Jankó", „Maiala", „Cîntecul lui Bihari" și „Basmaua" (jucată de peste 150 de ori la Opera Maghiară din Cluj), lucrări ce fac parte din repertoriul permanent al Operei din Budapesta. A mai scris și o operă într-un act „Aurul și femeia" pe textul lui Krudy Gyula. Artist emerit al R.P. Ungare, Kenessy Jenö este laureat al Premiului Kossuth.

Cu ocazia vizitei sale în Capitală, am stat de vorbă despre problemele actuale ale baletului, despre activitatea Ansamblului de Balet al Operei din Budapesta și oaspetele ne-a împărtășit, de asemenea, impresiile sale din București.

„Mă aflu a doua oară la București — ne declară muzicianul maghiar. Întîia oară am venit aici în anul 1953, cu [illegible]ia Festivalului, cînd am fost mem[illegible]ului la concursul pentru dirijat orchestra. Mă bucur de această revedere și sînt fericit că am avut ocazia să prezentăm publicului bucureștean două balete de Béla Bartók, care pentru prima dată în străinătate n-au fost acompaniate de orchestra proprie budapestană. Subliniez acest fapt deoarece polifonia și ritmica complicată a lui Bartók îngreunează foarte mult sarcina orchestrei. Ori, orchestra Operei din București s-a achitat în chip strălucit de această sarcină. Este o orchestră foarte bună, ceea ce denotă că la dv. există o cultură muzicală temeinică".

— Vă rugăm a ne expune părerea dv. despre tendințele realiste ale artei coregrafice.

„Ca orice artă, baletul trebuie să exprime realitatea. Noi respingem hotărît formalismul. Baza baletului realist, este baletul clasic, dar mijloacele de expresie noi, moderne, oglindesc un conținut nou, socialist, viața noastră de astăzi. În privința realismului, este important ca dansatorul să aducă pe scenă și o creație de ordin actoricesc, adică să nu fie un simplu dansator ci să exprime gînduri și sentimente omenești. Harangozó Gyula, coregraful cu reputație al operei din Budapesta, merge pe acest drum. Muzica de balet trebuie să urmeze și ea principiile de mai sus. Trebuie să scriem o muzică melodioasă, pe înțelesul tuturor, o muzică expresivă și valoroasă.

— Ce tendințe noi și rezultate se constată în domeniul artei coregrafice maghiare de după eliberare ?

„Compozitorii și coregrafii noștri se interesează îndeaproape de balet ca gen de artă. Tendința este, la cei mai de seamă autori, căutarea căii realiste. În anii de după eliberare s-au născut cîteva lucrări reușite, ce-i drept, puține la număr. S-au făcut mai mult înnoiri și prelucrări. În prezent pregătim înscenarea unui nou balet însemnat „Mateiaș gîscarul" de Szabo Ferenc, care aduce pe scenă cunoscuta figură populară maghiară cu mijloace strict realiste. Menționez că în primăvara trecută am prezentat noua versiune a baletului „Csongor și Tünder" de Weiner Léo. Noi avem la Budapesta un teatru unde prezentăm cu titlu de studiu noi balete și opere într-un act. S-au înaintat o sumedenie de lucrări, de la care așteptăm mult. Majoritatea lor se bazează pe cîntecul popular, multe au ca subiect teme

istorice sau de basm, dar în cea mai mare parte cu tendinţe realiste".

— Să revenim, vă rugăm, la Béla Bartók, respectiv la cele două balete ale sale.

„În anul 1930, cînd Opera din Budapesta a reînscenat „Prinţul cioplit în lemn" şi „Mandarinul miraculos", am fost corepetitor. În această calitate l-am vizitat de mai multe ori pe Bartók acasă, unde am primit îndrumări şi dispoziţii personale. Bartók era extrem de precis, în special în legătură cu indicaţiile metronomice. Am trecut împreună, din aproape în aproape, cele două lucrări şi n-am mers mai departe pînă ce nu mi s-a clarificat complet aproape fiecare sunet. A fost un mare eveniment pentru mine că am putut pătrunde în tainele celor două capodopere şi colaborarea cu ilustrul maestru mi-a rămas o amintire de neuitat.

Béla Bartók a construit, de fapt, „Prinţul cioplit în lemn", ca o mare sonată scenică cu expoziţie, dezvoltare (dansul păpuşii de lemn) şi reexpoziţie. E interesant de remarcat că în această operă nu prelucrează nici un cîntec popular, deşi în 1917 se afla în perioada cea mai activă a culegerii de folclor. Cu toate că nu conţine nici un cîntec popular, întreaga operă e pătrunsă de suflul popular — ca dansul pîrîului, dansul păpuşii de lemn, — bazîndu-se pe combinaţii de melodii pentatonice şi dorice. Construcţia muzicală a „Mandarinului miraculos" este extrem de interesantă, fapt pe care-l subliniază şi Szabolcsi Bence în studiul său consacrat acestei opere bartokiene. Această construcţie apare ca o consecinţă directă a conţinutului atît de discutat al lucrării. Szabolcsi face mai întîi o paralelă între cele două balete ale lui Bartók, arătînd că tema iubirii este privită, în cele două lucrări, din puncte de vedere diferite. În „Prinţul cioplit în lemn" iubirea se rezolvă fericit şi toate obstacolele sînt trecute cu bine, fiindcă acţiunea baletului se desfăşoară într-o lume ideală, într-un mediu fericit, de basm. Dimpotrivă, în „Mandarinul miraculos" iubirea apare murdărită şi deformată iar deznodămîntul este tragic. Prin aceasta, Béla Bartók face un rechizitoriu aspru mediului lumii capitaliste, care cu ocazia primului război mondial îşi dezvăluise toată monstruozitatea.

— Szabolcsi consideră că odată cu „Mandarinul miraculos" începe perioada de maturizare a creaţiei bartokiene ; este momentul în care se îmbină maturizarea măiestriei artistice şi a conştiinţei cetăţeneşti. Abordînd un asemenea subiect, compozitorul a manifestat, cu o forţă pe care nu o mai demonstrase pînă atunci, ura sa directă şi elementară îndreptată împotriva mediului în care se desfăşoară acţiunea baletului. În muzica lui Béla Bartók există un puternic contrast între lumea dorită de compozitor, lumea umană în care contradicţiile sînt rezolvate şi lumea pe care o văzuse în timpul războiului, agitîndu-se în jurul său.

„Întocmai, şi din construcţia muzicală a „Mandarinului" acest lucru apare cu claritate. De-a lungul lucrării se înfruntă cele două teme contrastante : tema Metropolei şi cea a Mandarinului. Prima temă se aude în introducerea ce reprezintă trepidaţia marelui oraş ; din aceasta va lua apoi naştere tema banditilor. O altă temă, independentă (intonată de clarinet), ce însoţeşte dansul ademenitor al fetei, va trece printr-o continuă evoluţie, astfel încît în ultima parte a lucrării va ajunge să se confunde cu tema „Mandarinului". Întreaga construcţie a baletului este o realizare simetrică, ultima secţiune apărînd ca un fel de transfigurare, de umanizare a primei sale secţiuni. Simplitatea tematicii, ce nu se bazează direct pe cîntecul popular, este admirabilă. Caracteristice sînt aici, ca şi în întreaga creaţie a lui Bartók de la Allegro barbaro pînă la ultima sa lucrare, motivele melodice bazate pe intervalul de terţă mică. Partitura, în care aceste motive sînt întreţesute în permanenţă, este o unitate şi simplitate reală cu toată aparenta sa complexitate. Motivul terţei mici se aude şi la urmă cînd răsună corul din afară, apărînd ca un cvasi marcia funebre, concomitent cu melodia crescîndă a unui bocet expresiv, la instrumentele de coarde. După cum am spus Bartók n-a prelucrat cîntecul popular nici în această capodoperă care este totuşi maghiară şi, în acelaşi timp, universală, vestind parcă faptul că Béla Bartók aparţine tuturor — a încheiat Kenessey Jenö, amintindu-şi mişcat de maestrul său celebru...

500 de ani de existenţă documentară a Bucureştiului

Concert coral

Am păşit cu toată încrederea în sala Ateneului R.P.R. în seara zilei de 17 septembrie a.c., pentru a participa la concertul dat de Corul Filarmonicii de Stat „George Enescu", *cu ocazia aniversării a 500 ani de existenţă documentară a oraşului Bucureşti.* Aveam ferma convingere că valoroasa formaţie corală va prezenta o retrospectivă a creaţiei corale a compozitorilor noştri, din cele mai îndepărtate timpuri pînă azi, şi — mai cu seamă — cîteva prime audiţii, închinate marii aniversări a Capitalei noastre.

Înscriind piese — în general, reprezentative — create de compozitori, începînd cu D. G. Kiriac şi terminînd cu I. D. Chirescu, programul a vădit o grijă susţinută pentru atingerea primului obiectiv. Este însă dureros să constatăm că la acest concert, închinat unei aniversări importante a Bucureştiului, *nu am ascultat nici o primă audiţie* dedicată acestui jubileu. Constatarea este cu atît mai tristă cu cît, numai cu o lună înainte, cu ocazia Decadei Culturii, din cadrul celei de a 15-a aniversări a Eliberării, ne-am bucurat de un real avînt al creaţiei muzicale româneşti, în toate genurile, iar în sectorul muzicii corale am putut aprecia un număr impresionant de noi coruri şi cîntece de masă care comunicau o vibrantă expresie a sentimentelor patriotice, legate de ziua de 23 August. Cu cîteva luni înainte, Ministerul Învăţămîntului şi Culturii şi Uniunea Compozitorilor din R.P.R. au popularizat jubileul Capitalei noastre. S-a făcut apel către compozitori pentru a cinsti cu lucrări noi această aniversare. Corul Filarmonicii de Stat „George Enescu", dorind să întocmească un program corespunzător, s-a aflat în faţa unei situaţii defavorabile. (Credem, totuşi, că acest concert a fost planificat din vreme şi deci s-ar fi putut încheia contracte cu unii compozitori şi solicita la timp piesele necesare, procedeul acesta fiind utilizat, cu bune rezultate, de marile ansambluri).

Din fericire, programul (deşi lipsit de prime audiţii) s-a bucurat de o execuţie care, cu foarte rare excepţii, a fost la înălţimea celor mai exigente aşteptări.

Corul Filarmonicii „George Enescu" avînd condiţii optime de lucru, sudat printr-o experienţă bogată, o conducere competentă şi întărit cu noi şi destoinice elemente, se găseşte pe drumul maturităţii sale. Omogenitatea, supleţea, dicţiunea, respiraţia şi frazarea, respectul pentru execuţia fidelă a partiturii, interpretarea legată de textul muzical şi literar, ca şi de genul şi stilul epocii sau autorului, sînt cerinţe care se rezolvă cu succes. Iar atitudinea disciplinată în scenă, atenţia acordată celor mai subtile solicitări ale dirijorului şi participarea vie, creatoare, a fiecărui corist la procesul expresiei artistice, sînt condiţii a căror împlinire se află în preocupările permanente ale acestui colectiv.

În prima parte, programul a cuprins lucrări corale cunoscute şi cu o tematică variată : *Morarul* de D. G. Kiriac, *Triptic* de Vinicius Grefiens, *Cor din opera „Marin pescarul"* de Marţian Negrea, *Somnoroase păsărele* de C. C. Nottara, *Toaca* de Mihail Jora, *Mioriţa* de Paul Constantinescu şi *Foicica bobului* de Gh. Dumitrescu. În partea a II-a am ascultat cîntece de masă, de asemenea cunoscute, cu conţinut patriotic, oglindind viaţa nouă a patriei noastre: *Din inimă-ţi cînt, ţara mea !* de D. D. Botez, *Zbori suveică* de Hilda Jerea, *Bucurie-n colectivă* de Gh. Bazavan, *Raza stelei de rubin* de Emil Lerescu, *Fragment din Cantata Bucureştiului* de Alfred Mendelsohn, *Aceasta e patria mea !* de Dumitru Bughici şi *Slăvim o viaţă nouă* de I. D. Chirescu. Dirijorul *D. D. Botez a* imprimat corului (la pian

Iosef Prunner) elanul şi conştiinciozitatea necesare unor interpretări remarcabile, variate ca expresie artistică.

Programul de sală (o foaie volantă) a omis a menţiona autorii textelor literare. Credem că, fiind vorba de un concert festiv, care avea şi un scop educativ, programul ar fi trebuit să cuprindă măcar o succintă prezentare a evoluţiei corului în patria noastră şi cîteva cuvinte despre compozitorii şi piesele executate.

Publicul a răsplătit cu călduroase aplauze strădaniile interpreţilor.

AL.A.C.

Spectacole de estradă

„Bucureşti 500"... „Pentru tine Bucureşti"... sînt cele două concerte-spectacol, prezentate de Teatrul satiric muzical „Constantin Tănase" în cinstea aniversării a 500 de ani de existenţă documentară. Autorii N. Constantinescu şi G. Voinescu au căutat să evoce momente din trecutul Bucureştiului şi să oglindească actualităţi din viaţa lui cea nouă. Folosind formula concertului, în care orchestra se află în permanenţă pe scenă, spectacolul „Bucureşti 500" cuprinde o serie de tablouri brodate pe cîntece vechi din Bucureştii de altă dată cum sînt : Cîntecul haiducilor, Clopotele vechi, Meterhaneaua, Cîntecul lui Barbu Lăutaru, Cupletele de la Union, Raşca şi Orfeu, Cîntecul aurului cubarit în cascle de bani şi altele. La acestea se adaugă cîntecele noi scrise pentru spectacol, a cărui muzică este semnată de un colectiv din care fac parte Gherase Dendrino, H. Mălineanu, N. Kirculescu, Elly Roman, N. Patrichi, A. Giroveanu, Temistocle Popa şi S. Malagamba. Folosirea melodiilor vechi româneşti este făcută în genere cu pricepere. Trebuie subliniat faptul îmbucurător că acest spectacol întrebuinţează în mai mare măsură ca cele anterioare, motive folclorice, chiar dacă acestea sînt mai mult din folclorul orăşenesc decît din cel ţărănesc. Bucăţile, atît prelucrările cît şi piesele originale, sînt corect orchestrate. Unele dintre ele sînt construite pe motive melodice inspirate, cum sînt „Cîntecul pianului mecanic", „Bună dimineaţa Bucureşti", „Mai noroc Bucureşti", „Cine ştie", „Niciodată", „Un chef de zile mari", „23 de trandafiri". Orchestra bine condusă de Sergiu Malagamba, are multe din calităţile ce se cer unui jazz simfonic. Totuşi, uneori, sonoritatea ei este aspră (mai ales în „Pentru tine Bucureşti" în care orchestra a aparut foarte ritmică dar mai puţin melodică). Compartimentul viorilor, deşi bine reprezentat numeric — 8 viori — este puţin solicitat astfel încît aproape nu se observă prezenţa lui ; fără îndoială că o îmbunătăţire calitativă a acestei partide ar impune dirijorului mai multă atenţie pentru folosirea corzilor într-o orchestră.

Interludiile orchestrale aduc o notă de vivacitate în ritmul spectacolului. Credem însă că „Bateriada", dat fiind caracterul ei exhibiţionist, de mult depăşit, ar putea să lipsească, mai ales în „Bucureşti 500". Mişcarea scenică este stingherită prin aceea că actorii se simt legaţi de microfon. Acest fapt poate fi scuzat totuşi într-o oarecare măsură de caracterul de concert al spectacolului. Totuşi o oarecare rigiditate ca de pildă aceea a lui Luigi Ionescu în scena haiducilor, credem că trebuie înlăturată. Apreciem de asemenea că, fiind distribuit în rolul paşei din tabloul „Ciubucul", lui Malagamba i se cere ceea ce nu poate da ; să fie lăsat în rolul lui de dirijor pe care şi-l îndeplineşte foarte bine.

Tabloul următor, „Poştalionul", aduce în scenă cîteva figuri caracteristice din trecut : Surugiul, Angheluşa ţiganca, Păpuşarul, Clevetici, Coana Chiriţa şi Barbu Lăutaru. Aceste tipuri sînt bine întruchipate ; se remarcă Dorina Drăghici în „Coana Chiriţa" şi Gică Petrescu în „Barbu Lăutaru", avantajaţi de o voce bună şi de ştiinţa de a se folosi de ea. Ei apar împreună în scena „Plimbare prin Bucureşti" scrisă pe un potpuriu de melodii cunoscute ; amîndoi sînt temperaţi în mimică şi gesturi şi au umor.

În scena „Clopotele vechi din Bucureştiul de altă dată", populara artistă Maria Tănase este convingătoare prin totala ei participare la ceea ce cîntă şi spune. Folosirea clopotelor în acompaniamentul bucăţii este abuziv făcută, avînd ca efect o nuanţă cam groasă, păstoasă, ce nu era necesară. Am apreciat, de asemenea, sinceritatea cu care se dăruie în „Folclorul de altă dată şi azi" şi în scena „Un chef de zile mari" („Pentru tine Bucureşti"), în care este folosit din plin melosul lăutăresc, de altfel predominant în tot concertul.

Cel mai izbutit tablou ni s-a părut „Grădinile de vară" în care sînt caricaturizate anumite figuri şi moravuri proprii unei părţi din societatea decadentă de atunci. Totodată sînt dezvăluite aici cîteva racile ale societăţii din trecut. Un lucru foarte bun în acest tablou este animaţia permanentă care-l pigmentează. „Cîntecul pianului mecanic" — muzica de Elly Roman — se bucură de o interpretare dintre cele mai bune din partea talentatei artiste Tanţi Căpăţînă. Este poate cupletul care întruneşte în cea mai mare măsură calităţi de text, muzică şi interpretare. Cîntecul exprimă aspecte din vechea societate, ca venalitatea unor pierdevară din pătura suprapusă şi pasivitatea autorităţii poliţieneşti faţă de desfrîul şi şarlataniile comise de aceştia. Acompaniamentul făcut de pian, o chitară şi un clarinet este foarte bun.

O impresie plăcută face şi tabloul „Unde mai găsesc o fată ca tine" în interpretarea lui N. Niţescu (Luigi Ionescu în „Pentru tine Bucureşti"). Melodia compusă de Sergiu Malagamba, este destul de săracă, dar cupletul în ansamblu este bine prezentat de interpret şi de trio format din Rita Mărculescu, Ilinca Cerbacef şi Nuţi Cremeneanu.

În „Pentru tine Bucureşti" au fost lăsate deoparte cupletele care reprezentau aspecte din trecutul Bucureştilor, rămînînd cele de actualitate la care s-au adăugat altele noi, precum şi contribuţia substanţială a fraţilor Grigoriu şi a comicului V. Tomazian ; în această nouă prezentare spectacolul a căpătat specificul uşor, propriu grădinii de vară. Voind să oglindească în el viaţa nouă a Bucureştiului, autorii s-au inspirat din aspectele mai puţin esenţiale („Bună dimineaţa Bucureşti". „Poştăriţele", „De ziua ta", „La mare" (!), „Cine ştie", „Cărţi poştale ilustrate", „Niciodată") neglijînd temele majore pe care le oferă azi cu generozitate viaţa nouă de muncă pentru construirea socialismului. Se simte o lipsă de echilibru între cele două părţi ale spectacolului, căci toate scenele de mai mare importanţă („Grădinile de vară", „Pianul mecanic", „Unde mai găsesc o fată ca tine", „Trubadurul", „Un chef de zile mari") sînt concentrate în partea a doua. Cupletele au adesea un tîlc moralizator ; în ele satira se îmbină în chip reuşit cu umorul („Să ne plimbăm prin Bucureşti", „Trubadurul" şi altele).

Directorii de scenă N. Constantinescu şi B. Fălticineanu au reuşit să imprime ambelor spectacole ritmul potrivit. Scenografia — G. Voinescu — şi costumele — Mia Steriadi — servesc scopurile urmărite de autori. Ecranul mobil din primul tablou („Bucureşti 500"), coşul de flori în care apare încadrată orchestra, sugerînd „Un buchet de melodii" cu care începe spectacolul („Pentru tine Bucureşti"), decorul ce reprezintă un taler cu motive româneşti, în ceramică, pe care se proiectează mai multe asemenea talere mici, în spatele cărora stau instrumentiştii din orchestră şi care în finalul primei părţi, printr-o manevră a luminilor, apar ca trandafiri formînd un decor feeric întregului ansamblu pentru cîntecul „23 de trandafiri", sînt bine concepute şi realizate.

Privite în ansamblu cele două spectacole satisfac. Regretăm însă faptul că nici una din melodiile noi nu are calitatea de „şlagăr", cuvînt care în prezent trebuie să însemne cîntec de masă în genul muzică uşoară.

Un cuvînt de laudă pentru teatrul satiric-muzical „C. Tănase" care a ţinut să fie printre primii la sărbătorirea semimileniului Bucureştiului.

AL. SCHMIDT

O importantă acțiune a Filarmonicii „George Enescu"

În aproape 80 de ani de existență a orchestrei simfonice din București (1866—1944), burghezo-moșierimea nu a găsit niciun mijloc pentru a prilejui cercurilor largi ale publicului, oamenilor muncii, posibilitatea audierii unui concert simfonic.

În statul socialist, arta a încetat de a mai fi apanajul unui grup restrîns de privilegiați, ocupîndu-și locul ce i se cuvine în patrimoniul spiritual al poporului. Numai regimul de democrație populară a deschis larg maselor de oameni ai muncii porțile sălilor de concert, cărora trebuie, în primul rînd, să se adreseze muzica.

Începînd încă din stagiunile anterioare, Filarmonica de Stat din București a urmărit ideea atît de importantă a răspîndirii muzicii în mase prin concertele simfonice populare periodice, prin concerte-lecții organizate la locul de producție și uzine, la sate sau în diverse instituții. Deși în stagiunea 1958/1959, numărul acestor acțiuni s-a înmulțit, nu s-a făcut totul încă pentru atragerea cît mai eficientă a oamenilor muncii la concertele noastre. Pornind de la experiența anilor precedenți, cu sprijinul Ministerului Învățămîntului și Culturii, Filarmonica a prevăzut pentru stagiunea 1959/1960 un număr sporit de concerte care să se adreseze aproape în exclusivitate muncitorilor din fabrici și uzine, sătenilor și tineretului atît în București cît și în alte regiuni ale țării.

Inaugurarea acestui plan, mult mai cuprinzător ca în trecut, s-a făcut cu ocazia turneului întreprins în cursul lunii septembrie de către orchestra simfonica. În 17 zile s-au dat 15 concerte în principalele orașe și centre muncitorești din Oltenia, Banat și Transilvania: Craiova, Petroșani, Reșița, Timișoara, Arad, Brad, Oradea, Cluj, Cîmpia Turzii, Tg. Mureș, Hunedoara, Sibiu, Orașul Victoria, Orașul Stalin. Concertele au fost dirijate de maestrul George Georgescu și de Mircea Basarab, și au avut ca soliști pe Ion Voicu, Valentin Gheorghiu și Vladimir Orlov.

Programele au cuprins lucrări de Beethoven, Brahms, Richard Strauss, Ceaikovski, Haciaturian, Enescu, Rogalski, Paul Constantinescu, M. Jora. Desigur că ar fi fost mult mai interesant pentru iubitorii de muzică care au participat la concertele noastre dacă s-ar fi dat, în alcătuirea programelor, o pondere mai mare muzicii romînești alături de celelalte lucrări ale clasicilor literaturii muzicale universale. Executîndu-se însă numai două programe — unul de către maestrul George Georgescu, celălalt de către Mircea Basarab — nu s-au mai putut cuprinde și alte piese simfonice romînești. Pe viitor direcțiunea Filarmonicii se va strădui să împlinească această sarcină de răspundere, căutînd să dea în permanență, în programele sale, o cît mai mare atenție muzicii romînești contemporane.

Primirea călduroasă de care s-au bucurat dirijorii, soliștii și colectivul orchestral, cu deosebire în centrele muncitorești, a demonstrat o dată mai mult setea de cultură a poporului ca și respectul pe care oamenii muncii îl acordă azi artei și slujitorilor ei.

Aplauze prelungite adeseori în ovații, manifestații de simpatie în sala de concert sau pe stradă, participarea masivă a publicului și reproșul permanent că se execută un singur concert, au fost fenomene care s-au petrecut în mai toate localitățile pe unde a trecut Filarmonica, fie că era vorba de orașe cu veche tradiție muzicală ca Timișoara, Oradea, Cluj, Sibiu, Orașul Stalin, fie că era vorba de centre unde mai rar s-au putut audia concerte simfonice, ca: Hunedoara, Cîmpia Turzii sau Petroșani. Deși minierii din Brad nu avuseseră încă niciodată prilejul să asiste la un concert simfonic dat în localitate, noua sală de 600 locuri a fost arhiplină. Am văzut aici minieri veniți direct de la lucru, ca nu cumva să piardă vreo piesă din concert, precum și țărani care și-au cumpărat bilet de intrare, asistînd pentru prima oară în viață la execuția unor lucrări simfonice.

*

Am remarcat faptul îmbucurător că o mare parte a publicului la concerte a fost format din tineret în rîndurile căruia de altfel, sosirea filarmonicii a stîrnit un interes deosebit.

Trebuie să recunoaștem că, deși întîmpinați cu bucurie și entuziasm, n-a lipsit imputarea întîrzierii cu care s-a organizat acest turneu, primul de o asemenea amploare în istoria de peste 90 de ani a Filarmonicii.

Pretutindeni s-a insistat pentru revenirea cît mai curînd a orchestrei simfonice ale cărei concerte au fost prețuite de populația locală. Ne-am convins o dată mai mult de necesitatea deplasării în țară a tuturor formațiilor Filarmonicii mari și mici, pentru a acoperi nevoia crescîndă de cultură a maselor celor mai largi ale poporului.

*

Pentru artiștii filarmonicii, turneul a fost și un minunat prilej de a se însufleți de rîvna cu care oamenii muncii ridică noile construcții ale socialismului. De la noua hală de locomotive Diesel de la Reșița pînă la orașul nou Victoria, constructorii lumii noi zidesc neobosit viața socialistă, în patria noastră. Dirijorii, soliștii și colectivul orchestrei au dovedit înțelegere, devotament și spirit patriotic în îndeplinirea sarcinilor acestui turneu.

Membrii filarmonicii au înțeles că este o mare cinstire de a cînta în fața celor ce produc bunurile materiale ale societății.

*

Recunoscător Partidului pentru sprijinul și îndrumarea de care se bucură, colectivul filarmonicii se va strădui și mai departe să contribuie la răspîndirea culturii muzicale în rîndurile largi ale oamenilor muncii.

DAN NEGREANU

Spectacolul Ansamblului M. F. A.

Prin activitatea desfăşurată în concertele date în ţară în faţa a sute de mii de spectatori şi prin rodnicul schimb de experienţă cu ansamblurile de peste hotare, în turneele din U.R.S.S., R. P. Chineză, R. P. Ungară, R. Cehoslovacă, R. P. Bulgaria, R. P. Polonă, unde a purtat cu succes cîntecul şi dansul romînesc, Ansamblul de cîntece şi dansuri al M.F.A. a acumulat, în 12 ani de existenţă, o practică bogată şi cunoştinţe profesionale deosebite. Spectacolul festiv dat la Teatrul de vară „23 August" în cinstea marii sărbători a Eliberării, în seara zilei de 16 august a.c., a fost un bun prilej de trecere în revistă a resurselor artistice ale acestui valoros ansamblu.

La loc de cinste în repertoriul colectivului (care cuprinde mai mult de 500 lucrări), stă cîntecul de masă, cîntecul şi dansul popular romînesc, al minorităţilor naţionale, şi al ţărilor prietene, cîntecul patriotic şi cel ostăşesc.

În execuţia corului şi a orchestrei am ascultat cîteva cîntece noi, care pot fi socotite prime audiţii. Programul s-a deschis cu *Republică iubită ţară* de *Ion D. Chirescu* (pe versuri de *E. Jebeleanu),* un cîntec de masă scurt, melodios şi accesibil, interpretat cu solemnitate. Valorificînd din plin resursele grupelor alămurilor şi coardelor ca şi registrele cele mai potrivite ale vocilor, cîntecul comunică auditorilor puternicele emoţii artistice.

Dintr-un început s-a făcut remarcată omogenitatea şi supleţea grupului alămurilor (şi a suflătorilor, în genere), calităţi menţinute pe întreg parcursul spectacolului. Aceleaşi caracteristici a întrunit şi cîntecul *Slavă Partidului* de *V. Timiş* (pe versuri de *Păuna Răzvan)* care în refren tinde spre o expresie imnică. *Slavă Partidului, slavă! / El ne este luminosul stegar. / Slavă Partidului, slavă! / Ce poartă flamură de jar. /.* Versurile refrenului repetă, însă, imagini prea des folosite în cîntece cu conţinut similar.

De o respiraţie mai largă, armonizată şi orchestrată cu meşteşug, lucrarea *Partizanii* de *S. Sarchizov* (pe versuri de *N. Nasta)* sugerează, în introducere apropierea partizanilor şi trecerea lor printr-o pădure încercuită de duşmani. Corul exprimă, cu multă nuanţă şi accente eroice, dorul de libertate, de casă şi dîrzenia în luptă. Lucrarea se termină descriind, într-un lung diminuendo, coloana partizanilor care se îndepărtează, păstrînd ferm convingerea în biruinţa finală. *Lupta-i grea, dar izbînda-i aproape, / Poate mîine va suna. / Înc-un pas va fi! / Vom birui! /.*

„Partizanii" nu este, propriu zis, un cîntec de masă. El necesită o bună formaţie profesională şi un acompaniament orchestral adecvat.

În *Imn pentru 23 August* (versuri de *Mihu Dragomir),* compozitorul *Ion Vasilescu,* îndrăgit de publicul larg pentru măestria creaţiilor sale de muzică uşoară, impresionează prin chipul maiestos în care exprimă noţiunea de libertate, atît de scumpă clasei muncitoare, îndeosebi cînd în refren se modulează în do major: *Slăvim libertatea, pacea apărăm / Şi steagul marilor victorii îl purtăm. /*

De asemenea, impresionează reuşita utilizare contrapunctică a popularului cîntec „Măreţ pă-

mînt al patriei iubite" de I. D. Chirescu și a imnului sovietic.

Scris în tempo de marș, *Crainicii păcii* de *S. Sarchizov* (pe versuri de *Vlaicu Bîrna)* — lucrare distinsă la Festivalul Tineretului de la Viena, cu Premiul I — evocă plastic iureșul năvalnic al tineretului de pretutindeni în frontul păcii și prieteniei.

În refren — *Din orașe munți și văi / De peste-al lumii larg cuprins, / Străbătînd aceleași căi / Noi făurim un front de neînvins etc.* / — melodia, variată ca ritm și urmînd sensul textului literar, devine antrenantă, îmbinînd stilul cîntecului tinerese de masă cu cel al operetei. Cupletul cuprinde în măsura opta („Dîrză ni-i vrerea") un interval coborîtor de septimă care trebuia evitat, fiind greu de intonat de formațiile de amatori, cărora le este destinată lucrarea.

S-au mai executat: *Slavă armatei sovietice* de *C. Trăilescu*, în care autorul-dirijor și compozitor de muzică de cameră — se află pe drumul bun și în ceea ce privește cîntecul de masă; cunoscutul cîntec *Vom apăra ce-am cucerit* de *Ion D. Chirescu* apoi, *Cantata prieteniei (Slavă vieții!)* de *D. Capoianu* (versuri de *Maria Banuș*), transcrisă pentru cor bărbătesc de *Dinu Stelian*. Precedată de o introducere orchestrală mai lungă (Allegro con brio), scrisă cu pricepere, atît în partea vocală, cît și în cea instrumentală, variată ca inspirație melodică, ritm și tempo, cantata slăvește viața și prietenia.

Orchestra sugerează plastic unele imagini artistice. Corul (poate insuficient preparat) a executat cu efort vizibil o partitură scrisă, uneori, într-o țesătură înaltă.

Am apreciat vioiciunea, eleganța, puterea expresivă a gestului și frumusețea folclorului nostru, al minorităților naționale și al popoarelor sovietice, în realizările coregrafice *Dansul înfrățirii* și *Cadrilul siberian* (muzica de *N. Patrichi*, montarea de *Vl. Bedea).*

Partea întîia a programului s-a încheiat cu *Selecțiuni din oratoriul „Tudor Vladimirescu"* de *Gh. Dumitrescu.* Suferința țăranilor obidiți, Cîntecul pandurului călare, răscolitorul Marș al lui Tudor, iureșul Cavalcadei, zguduitoarele accente dramatice ale Răscoalei, strălucitoarea Apoteoză etc. au trezit în auditor puternice emoții artistice, amintindu-ne totodată de prețioasa contribuție adusă de corul M.F.A. la prezentarea acestei remarcabile creații muzicale românești.

În partea doua a programului, *Orchestra populară a Ansamblului M.F.A.* a interpretat cu justă intonație și bogăție de nuanțe (dar mai puțin convingătoare din punctul de vedere al stilului și tradiției marilor tarafuri românești), *Hora de la Oravița, Mă-nsurai luai nevastă, Hora și Sîrba moldovenească, Mugur Mugurel, Hora șapte scări, Cîntec ciobănesc* și *Cîntec moldovenesc de nuntă,* acompaniind atent pe soliști și participînd la succesul celor două suite coregrafice, *Dans năsăudean* și *Carnavalul popular,* (montări de *Gh. Baciu și Vl. Bedea,* muzica de *N. Patrichi).*

Corul a cîntat cu multă însuflețire și, în general, cu o bună frazare și dicțiune (maestru de cor *Gh. Popescu).* Partida bașilor este mai omogenă și mai suplă. Tenorii au însă dificultăți în registrul înalt iar o bună parte din coriști folosesc o tehnică slabă și o lipsă de impostație.

Din orchestră relevăm suflătorii și percuția — partida coardelor (înființată mai de curînd), neavînd încă sudura necesară. S-au relevat ca buni instrumentiști: *Baldovin Alexandru* — baterie, *Mănăila Ion* — timpani, *Banaurs Stoica* și *Enea Vasile* — trompetă, *Urucu Adrian* — flaut, *Guți Iulius* — oboi, *Alexei Nikișov* — fagot, *Filip Niculae* — clarinet. Tenorul *Nicolae Trofin* și baritonul *Ion Bogza* au obținut frumoase succese în cîntecele populare satirice, datorită atît vocilor de calitate, cît și utilizării unei game expresive, viu colorată. Basul *Pompei Hărăștășanu* posedă elementele necesare (voce, muzicalitate, frază, dicțiune) pentru a sui din ce în ce mai sus pe treptele artei cîntului. Frumoase resurse vocale și interpretative a dovedit și tenorul *Marcel Angelescu,* în special în dificilul rol de solist din oratoriul „Tudor Vladimirescu". Dirijorul prim, colonelul *Dinu Stelian,* care are merite deosebite în formarea și ascensiunea acestui ansamblu, a condus cu competință și autoritate. Dirijorul secund, căpitanul *Sergiu Eremia,* elev al maestrului Const. Silvestri, posedă promițătoare calități: muzicalitate, simțul dozării intensităților, memorie bună și o atenție deosebită în acompanierea soliștilor și a baletului.

Adăugăm un cuvînt de laudă pentru exemplara disciplină în scenă a întregului colectiv (regizor — *Boris Filipov).*

Publicul a răsplătit pe interpreți cu aplauze entuziaste.

AL. COLFESCU

Cluj: Lucrări dedicate vieții noi

La concertul festiv al Filarmonicii de Stat din Cluj au fost prezentate cîteva prime audiții scrise de compozitorii noștri în cinstea celei de a 15-a aniversare a eliberării. Programul a cuprins uvertura simfonică de Sigismund Toduță, suita simfonică „Țara de piatră" de Carmen Petra și „Uvertura festivă" de Erwin Junger.

Autorii au adoptat ca tematică a lucrărilor lor, lupta pentru eliberare și fericirea vieții noi.

Compozitorul Sigismund Toduță a ales mijloacele unui sever clasicism îmbogățit printr-o atitudine creatoare față de principiile limbajului contemporan. El a adoptat drumul beethovenian după cum însuși mărturisește, drum care merge de la umbră spre lumină — de la imagini depresive spre cele de măreție. Uvertura confruntă în desfășurarea ei două pagini istorice ale patriei noastre. Andantele introductiv al formei sonată tălmăcește tabloul vieții de odinioară. Cîntecul omului exprimă durerea, apăsarea și undeva, în depărtare, lumina unei vieți frumoase, noi. Și iată că din acest cîntec se desprinde iureșul luptei, mirarea prinde viață lăsînd să apară pe un plan secund imagini din sufletul cald al oamenilor. Izbînda poporului deschide porțile unei noi vieți și cîntecul inițial exprimă bucurie, lumina ca și forțele descătușate ce duc la înfăptuirile viitoare. Noua lucrare a compozitorului clujan continuă gîndirea sa simfonică

alăturîndu-se celor trei simfonii anterioare prin forța de generalizare în măsură să exprime o largă gamă de afecte și idei.

*

Tînăra compozitoare Carmen Petra a ales ca motiv al inspirației în lucrarea închinată marii sărbători, o regiune a patriei noastre, care trăiește în inima întregului popor : Țara Moților. Oamenii acestor plaiuri au scris într-adevăr pagini de sînge și aur în istoria noastră prin lupta lor de eliberare, prin munca eroică în adîncul minelor, eri ca sclavi azi ca popor liber.

Intitulată „Țara de piatră" această suită simfonică este alcătuită din 7 părți întruchipînd imagini din lumea și viața Moților. Primele patru sînt inspirate din volumul scriitorului Geo Bogza, de la care autoarea a preluat titlul-suitei. Ele reprezintă trecutul țării Moților cu peisajul și cu „Sărăcia de stîncă tare" (p. I) a acestor plaiuri, cu dîrzenia oamenilor din care s-au ridicat odinioară, „Răzvrătiții" — Horia, Cloșca, și Crișan (p. II) crîncen protest al poporului contra împilării de veacuri. Aceste două părți ne introduc în atmosfera sălbatică, din creerul munților. Cîntecul acestor oameni, fluerul și tulnicul cu melodia lor de veacuri aceeași, evoluează în peisajul sonor al primelor părți, ca un specific al țării. Imaginile frămîntate și tragice ale răscoalei adaugă și ele aceleași elemente de expresie ale cîntecului mocănesc. Pe rînd apar temele răscoalei, a mulțimilor luptătoare, tema lui Horia plină de grandoare cîntată parcă din bucium, motivele atacului, înfrîngerii, nădejdea în biruința viitoare și, în final, martirajul, pagină de copleșitoare expresie, redînd execuția eroilor în piața unde fusese adunat poporul pentru a lua aminte de grozăvia pedepsei. O ritmică diabolică în acorduri cu o încleștată înlănțuire disonantă, dau expresia acestui moment. „Pîinea amară în fundul pămîntului" (p. III) și „Brazii cimitirelor", tulnice tînguitoare (p. IV) sînt titluri care, ca adevărate poeme într-un vers, vin să conducă firul imaginației, exprimînd printr-un motiv obstinat munca tragică în adîncul minelor. Apoi prin cîntecele de tulnic întrerupte de șuerul vîntului printre brazii cimitirelor, ele evocă amintirea luptelor în cel de al doilea război mondial și ale eliberării, cu cîntecul de recunoștință celor căzuți în luptă.

Acum viața Moților îmbracă o haină de sărbătoare. „Munca în toi la torsul cînepii și în inima stîncilor" (p. V) este învăluită în culoarea unei animate bucurii ; hărnicia femeilor și a minerilor, bărbatii lor, cunoaște o voioșie și o trepidație necunoscute odinioară : munca lor e liberă, rodul e al tuturora. „Cetatea din vîrful Cîrnicului" (p. VI) de douăzeci de secole martoră a atîtor transformări, reflectă parcă și ea noile culori ale vieții libere ce se desfășoară pe crestele munților. În zile de odihnă „Serbarea minerilor" (p. VII) evocă strășnicia jocurilor moților, cărora, ca și răscoalei lor, de mult le-a mers vestea în lumea largă. Un motiv de dans popular din folclorul de azi al moților, învolburat în șaisprezecimile lui, aceleași ca și în melodiile notate în veacul al 18-lea de ofițerul austriac Sulzer cu cîțiva ani înaintea răscoalei, constituie punct de plecare pentru un sugestiv tablou de petrecere populară. Ritmurile și dinamismul melodiilor subliniază jocul încheind în atmosferă de „brio" ciclul „Țării Moților".

Suita are meritul de a fi adoptat principiul programatic ce ilustrează o tendință de bază a concepției realiste. Prin acest fapt autoarea a dovedit stăpînirea unui limbaj plastic, expresiv, care alături de disciplina formelor clasice, simfonia și sonata cultivate în lucrări anterioare, garantează un drum just înspre adevărata maturizare.

*

În încheierea programului am ascultat Uvertura festivă de Erwin Junger. Elanul tineresc al inspirației se impune din primul moment : uvertura începe prin acordurile de slavă ale celei mai mari sărbători din istoria poporului romîn. O temă sobră, voluntară este baza dezvoltărilor viitoare. Astfel un al doilea tablou, în „fugato", dezvoltă în mare mișcare tema inițială exprimînd luptele de odinioară, cu optimismul lor, cu drumul drept al convingerii în victoria finală. Un tablou următor menținînd în mișcare lentă același procedeu polifonic exprimă amintirea celor căzuți în luptă, pentru ca tabloul final să reia atmosfera sărbătorească de la început în accente încă mai pline de avînt și însuflețire. O expresivă orchestrație, o bună proporție a episoadelor, accentuează valoarea lucrării care constituie un succes al tînărului compozitor clujan.

Forma monotematică a lucrării, chiar dacă este just realizată, amenință însă cu un neajuns : acel schematism al conținutului care apare uneori în genul muzicii festive. Cîteva idei epizodice ar fi îmbogățit discursul muzical, chemat să întruchipeze complexitatea vieții surprinsă în momentele ei cardinale de către „Uvertura festivă".

Un merit deosebit revine maestrului Antonin Ciolan, artist emerit al R.P.R., care a dirijat acest concert și filarmonicii clujene.

ROMEO GHIRCOIAȘIU

Premieră

Vizionînd baletul „La Piață" de Mihail Jora, spectatorul are impresia că asistă la punerea în scenă a unei nuvele sau schițe a lui Luca Caragiale. „La Piață" nu ne prezintă un conflict dramatic, ci o serie de scene din piața Bucureștiului de la începutul secolului nostru. Asistăm la întîmplările comice și lirice ale unei ziue, de dimineață pînă seara, pătrunse de o vie critică la adresa vechii societăți. Această succesiune a scenelor pitorești este redată printr-o muzică izvorîtă din folclorul romînesc, cu o melodică și ritmică bogată redate cu mijloace de expresie contemporane.

In baletul „La Piață" coregraful își poate exprima sentimentele folosindu-se de procedeele pantomimei, combinîndu-le cu scene dansate. Coregraful Teatrului de Operă și Balet din București, Oleg Danovski, ne-a sugerat printr-o serie de scene pitorești, viața multicoloră a pieței prezentîndu-ne o serie de figuri caracteristice de odinioară. Această viață întruchipată în scenă ne sugerează realitatea într-un mod veridic. Spectatorul simte și trăiește împreună cu actorii viața caracteristică a pieței. Un sprijin valoros a avut Danovski în scenograful Ion Ipser (București) ale cărui decoruri autentice, colorate și convingătoare ne-au sugerat în mod real cadrul întîmplărilor.

Dintre figurile piesei sînt foarte reușit redate scenele cu plutonierul (Török Andor). A apărut sugestiv dansul și jocul țigăncii (Lukács Maria), dar deosebit de reușită este scena finală a bețivului (Aurel Albu) și a tarafului (Pintér Janö, Szilagyi Zoltán și Wiesner József). Aurel Albu a avut un mare succes deoarece fiecare mișcare a sa este caracteristică, expresivă și convingătoare.

Muzica e sănătoasă, plină de idei, instrumentația splendidă iar scenele sînt pline de pitoresc. Deosebit de reușită este scena finală cu solo-ul de vioară redat spiritual de violonistul Hintós Lászlo.

În general conducerea muzicală a fost foarte bună și tînărul dirijor Hary Béla a știut să scoată din partitura complicată și modernă a maestrului M. Jora tot ce este esențial. Îndeosebi a excelat orchestra în redarea melodiilor lirice și a ritmicei complicate punînd totodată pe primul plan orchestrația policromă.

Publicul a primit cu mult interes și simpatie baletul. Aceasta ne face să credem că „La Piață" de M. Jora se va menține în repertoriul permanent al Operei Maghiare din Cluj.

ST. LAKATOȘ

Noi creații ale compozitorilor din Iași...

Primele două concerte simfonice ale stagiunii 1959—1960, care au încheiat în mod festiv Decada culturii (21—22 august), au fost prezentate publicului la un nivel artistic deosebit.

Sintetizînd ideea de bază a poemului simfonic „Evocare" închinat luptătoarei comuniste Donca Simo, D. Bughici a ales din bogăția de trăsături a caracterului eroinei, linia cea mai hotărîtă, sentimentul cel mai puternic.

D. Bughici, despre care se spune că este un liric prin excelență, a dovedit cu acest poem posibilități dramatice caracteristice. Dramatismul său nu are nimic exagerat, patetic, nu apelează la sonorități orchestrale ce copleșesc. Sinceritatea expresiei, cursivitatea discursului muzical, te cuceresc în așa măsură, încît nu poți sezisa momentul cînd muzica îți vorbește numai despre Donca Simo sau, în general, despre lupta plină de abnegație și jertfă a eroilor clasei muncitoare. În ceea ce privește limbajul orchestral, în acest poem personalitatea lui D. Bughici se menține încă sub influența marilor clasici și mai ales a clasicilor ruși.

Wilhelm Berger în domeniul compoziției este un autodidact, dar bogata sa activitate în formațiile de cameră și încercările-i creatoare în acest gen, au dat scrierilor sale claritate și conciziune. Lucrările lui Berger vădesc o grijă permanentă pentru o exprimare sinceră directă și o tendință de înnoire a limbajului muzical.

Oratoriul „Ștefan Furtună" a fost compus în anul 1958 și urmărește să evoce sîngeroasele evenimente petrecute în timpul răscoalei din 1907 precum și figura legendară a eroului țărănimii — Ștefan Furtună. Abordînd genul oratoriu, gen care solicită din partea creatorului o temeinică cunoaștere a elementelor muzicii-simfonice și a celor ținînd de domeniul dramaturgiei muzicale, W. Berger a dovedit o orientare serioasă și o stăpînire a măiestriei componistice.

La baza oratoriului stă poemul poetului George Dan, din care compozitorul a folosit doar momentul de vîrf, episodul dramatic al răscoalei. Cele șase părți ale lucrării se organizează, în general, în două mari secțiuni, corespunzătoare desfășurării acțiunii dramatice : prima — motivele și izbucnirea răscoalei, a doua — reprimarea, jertfele, apoteoza.

Oratoriul compozitorului W. Berger, ca și alte lucrări ale sale, se distinge prin unitate tematică, printr-o orchestrație colorată și sugestivă și o melodică originală. Toate leit-motivele expuse în prolog se aud de-a lungul întregii lucrări fiind subordonate ideii principale — motivul lui Ștefan Furtună — care sintetizează imaginea și idealurile de dreptate ale eroilor răscoalei. Părțile vocale ale lucrării cu toate că uneori nu au pregnanță și cursivitate melodică (de pildă partitura tenorului — solo), reușesc să transmită auditorilor starea de frămîntare, de neliniște a răscoalei. Cea mai realizată parte vocală rămîne totuși „Aria" baritonului (partea V-a). Ea sintetizează o mare bogăție de sentimente, trăite într-o viață de om. Și trebuie să recunoaștem, interpretul personajului Ștefan Furtună — baritonul Visarion Huțu — a exprimat cu multă înțelegere visurile de mai bine și revolta plină de amărăciune a eroului.

O atenție deosebită acordă compozitorul orchestrei care se desfășoară larg — susținînd și conducînd acțiunea dramatică, uneori dezvoltînd ideile expuse de cor. Menționăm de asemenea gustul cu care a știut să folosească în anumite situații timbrul, culoarea unor instrumente.

În lucrarea lui W. Berger însă, deși ciocnirea forțelor opuse, moșieri — țărănime, este concret redată în părțile III și IV, punctul culminant al acțiunii dramatice nu-l constituie răscoala poporului. Fără voia sa probabil, compozitorul a deplasat nodul încordării în episoadele ce urmează răscoalei, deslegîndu-l apoi în finalul apoteotic. Această slăbiciune, ca și lipsa unui final care să proclame cu mai multă forță înfăptuirea idealurilor luminoase ale eroului poporului — Ștefan Furtună — se resimt cu putere.

Orchestra simfonică și corul Filarmonicii, soliștii (tenorul Ion Iorgulescu de la Opera de Stat și baritonul Visarion Huțu) s-au străduit să reînvie cu o caldă participare paginile de luptă din trecutul poporului nostru. Dirijorul George Vintilă a reușit să pună în valoare conținutul dramatic, îndreptîndu-și întreaga atenție spre o emoționantă înfățișare a imaginilor eroice. În ambele cazuri, figura eroilor care-și jertfesc viața se confundă cu poporul, cu idealurile sale.

Trebuie subliniat în mod deosebit efortul depus de soliști și cor (dirijor I. Pavalache) care într-un timp scurt, au reușit să-și însușească în mod temeinic o partitură destul de dificilă.

La succesul acestor două concerte a contribuit și măiestria violonistului Ion Voicu. În plină maturitate interpretativă, Voicu a cîntat concertul pentru violină și orchestră de Ceaikovski, cu siguranță și cu un ton viguros.

MIHAIL COZMEI

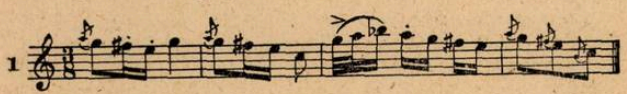
...și Timișoara

Manifestările muzicale care au avut loc la Timișoara în cadrul „Decadei Culturii" au oglindit unele aspecte ale înfloritoarei creații românești contemporane.

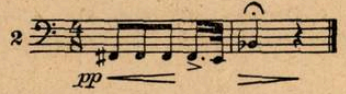
Concertul festiv al Filarmonicii de Stat „Banatul" din 22 august deschis printr-o conferință închinată realizărilor pe tărîm cultural în ultimii 15 ani în țara noastră, a cuprins patru lucrări românești, din care două în prima audiție.

„Uvertura festivă" de Ion Crișan, deși fără un program specificat, evocă frămîntări și lupte, încheindu-se victorios, solemn.

„Poemul eroic" scris în cinstea celei de a XV-a aniversare a zilei de 23 August de compozitorul Eugen Cuteanu, are o formă liberă determinată de ideile care stau la baza lucrării. Muzica oglindește în tablouri plastice viața, eroismul poporului și luptele duse de veacuri de-a rîndul pentru dobîndirea libertății, pînă la ajungerea pragului unei vieți noi, prin victoria asupra fascismului. Pentru a caracteriza muzical calitățile poporului și a zugrăvi lupta împotriva dușmanilor, compozitorul se folosește de trei teme principale. Prima simbolizează prin factura ei robustă eroismul său de neînfrînt iar a doua, lirică-pastorală evocă năzuințele sale pașnice.



Într-un contrast puternic cu acestea apare sumbru și amenințător tema agresorului.



Prin ciocnirea acestor teme se nasc pagini dramatice, urmate de un pasaj cu o atmosferă funebră, în care este redată suferința poporului. O parte fugată care crește dintr-o temă derivată din tema II-a principală, reia nota optimistă dominantă a lucrării, ajungînd printr-o creștere treptată a sonorității orchestrale la apogeul lucrării. Sînt pasaje care sugerează perspectiva unui viitor luminos anunțînd totodată prin suprapunerea în sonorități triumfale ale fragmentelor primei teme, victoria finală asupra agresorilor. Dinamismul și orchestrația bogată caracterizează această lucrare, scrisă la un nivel artistic demn de ideile măreț care au inspirat-o.

„Poemul muncii înfrățite" de Wilhelm Berger este inspirat din versurile poetului A. M. Sperber. Compozitorul încearcă să redea contribuția minorităților naționale maghiare și germane la construirea socialismului în țara noastră. Chiar tema părții introductive sună ca o chemare entuziastă la munca însuflețită.

Pentru ilustrarea ideii centrale a lucrării compozitorul folosește citate din folclorul romîn, maghiar și german.

*

Oratoriul „Scînteia eliberării" de O. Varga este o lucrare cunoscută și apreciată de publicul timișorean încă din stagiunea trecută, evocînd paginile glorioase din lupta clasei muncitoare. Părțile III—V care au fost executate se remarcă printr-o forță expresivă deosebită datorită partițiunilor corale masive, mobilizatoare. Dirijorul Nicolae Boboc a reușit să creeze un echilibru sonor între cor și orchestră de altfel destul de greu de realizat din cauza disproporției numerice existente între aceste două ansambluri.

Premiera operei „Tînăra gardă" de I. Meitus, rezultatul muncii unui colectiv însuflețit de la Opera de Stat, a constituit nu numai un prilej binevenit pentru deschiderea festivă a stagiunii 1959/60, dar și un aport valoros al acestei instituții la manifestările culturale din preajma zilei de 23 August. Din punct de vedere muzical paginile valoroase ale operei bine studiată și asamblată au fost frumos interpretate sub conducerea muzicală a dirijorului Mircea Popa. Deosebit de bine au fost realizate părțile corale de factura cîntecelor populare sau de masă. (Maestru de cor, Eduard Weiser). Meritul principal al regiei care aparține lui Hero Lupescu de la T.O.B. este de a fi imprimat o notă dinamică întregii acțiuni care, dominată de elanul tineresc, se desfășoară impetuos pînă la finalul tragic. Jertfa primește aici un sens înălțător prin zorile unei vieți noi care se zăresc așternîndu-se peste corpurile eroilor ce și-au dat viața pentru o cauză măreață. Momente dramatice puternice au fost create în actul II, (scenele citirii manifestelor și convoiul fetelor duse la muncă forțată) actul IV (tabloul închisorii) și finalul operei, printr-o trăire intensă a rolurilor. Soliștii Emil Rotundu, Mircea Mavrodin și Mira Popescu au avut realizări remarcabile în interpretarea rolurilor Oleg Kosevoi, Valko și Ulea. Și în celelalte roluri soliștii Marieta Grebenișan, Tomiță Popescu, Lia Macarie, Florina Tolos, Elena Crivăț, Nicolae Popescu, Marius Șola, Constantin Caiter, Iuliu Mareș ș.a. au adus un aport prețios, prin realizarea unor figuri convingătoare, reînviind veridic faptele eroice săvîrșite de membrii „Tinerei gărzi".

Scenografia semnată de I. Ipser (decoruri) și G. Binder (costume) deși concepută în spiritul regiei, limitîndu-se alocurea numai la simboluri și joc de lumină, nu a reușit să redea cu aceste mijloace economice pe tot parcursul spectacolului atmosfera cerută de acțiune. Cu toate aceste lipsuri, la care se mai pot adăuga anumite inconsecvențe ale regiei manifestate în conturarea personajelor, spectacolul îmbogățește repertoriul Operei cu o piesă de valoare.

V.O.

*

Către sfîrșitul stagiunii trecute, Filarmonica de Stat „Banatul" din Timișoara a dat, sub conducerea dirijorului Mircea Popa un concert simfonic care a înscris un succes de seamă în activitatea instituției. E de remarcat cu acest prilej că orchestra „Banatul" a prezentat publicului timișorean, numai în stagiunea 1958—1959 peste 50 lucrări simfonice romînești — o seamă dintre acestea în primă audiție — contribuind astfel într-o largă măsură la popularizarea creației compozitorilor noștri.

Pe această linie s-a înscris, la concertul menționat, „Balada haiducească" de Paul Constantinescu (interpretată solistic de Radu Aldulescu cu adîncirea puternicului sentiment care o animă) precum și lucrarea concertantă Andante și Rondo pentru violă și orchestră de Ludovic Feldman prezentată în primă audiție pe țară.

Este singura noastră piesă concertantă pentru violă și orchestră. Scrisă în cinstea Festivalului Internațional al Tineretului și Studenților din 1955 de la Varșovia, ea a fost distinsă, la concursul național din acel an, cu premiul I.

Forma lucrării a apărut clar. Andantele este comstruit pe schema A.B.A. — tema principală avînd un puternic caracter expresiv ; partea a doua realizează forma sonată-rondo, cu o codă dezvoltată și cu bogate elemente de virtuozitate.

Violistul Nicolae Popovici de la Filarmonica „George Enescu" a relevat cu putere pe de o parte caracterul pe alocuri dramatic al primei mișcări, cîntînd pe de altă parte, cu mult brio, rondoul. Tonul violonistului Nicolae Popovici a apărut just, cald și bine nutrit, pasajele de bravură au fost redate cu strălucire. Orchestra a confirmat, o dată mai mult, locul de frunte pe care și l-a cucerit printre formațiile simfonice din țara noastră. Poate însă că uneori sonoritățile deosebit de dense, din finalul lucrării de Feldman nu au fost în avantajul solistului. Credem că o revizuire a partiturii de orchestră, în sensul aerării ei, va da putința punerii într-o și mai bună lumină a părții de violă-solo.

În restul programului, dirijorul Mircea Popa, inimos și competent animator al colectivului artistic timișorean, a prezentat cu un deosebit succes frumoasele Cîntece rusești de Liadov precum și poemul simfonic Don Quichotte de Richard Strauss.

R.D.

Tg. Mureș

Prima manifestare mai importantă a fost a formațiilor de amatori din R.A.M. în ziua de 16 august în frunte cu corul din Suseni, care a executat între altele „Cîntecul de floare" de Hubesz Valter. Corul din Cristur a prezentat „Măreț pămînt al patriei iubite" de Ion Chirescu și lucrări de Hubesz Valter. Corul din Solovăstru și-a alcătuit programul din piese de I. Chirescu, T. Bratu și Tudor Jarda. Corul fabricii „Simó Géza" a cîntat piese de Zoltán Aladár, O. Chinda și I. Chirescu.

În ziua de 19 august Filarmonica de Stat a prezentat următorul program : Winkler — „Uvertura" ; la 23 August Markos — „Dans secuiesc" ; P. Constantinescu — „Brîul" ; Kozma Gezá — uvertura „Spre viață nouă" și Matei Socor — „Cîntarea Romîniei". Concertul dirijat de Andrei Székely a atras un mare număr de auditori.

În ziua de 20 august corul Cooperativei „Micilor Industriași" a executat piese de A. Winkler, Tiberiu Molnár, Kozma Géza, Hubesz Valter și Zoltán Aladár.

În zilele de 20 și 21 august Ansamblul Secuiesc a prezentat lucrări de Dinu Stelian, Zoltán Aladár, Cornel Țăranu, Dumitru Bughici, Hubesz Valter, Sárosi Bálint.

Manifestările au fost pregătite cu conștiinciozitate demnă de ziua mare a poporului nostru și s-au bucurat de un deosebit succes.

(Într-un articol viitor ne propunem să oglindim mai pe larg noile creații ale compozitorilor din orașul nostru).

I.L.

Sibiu

Decada culturii romînești a prilejuit în Sibiu, manifestări artistice la care au luat parte, cu mult entuziasm, amatori și profesioniști.

După deschiderea festivă a decadei (13 august a.c.) în fiecare zi au avut loc conferințe, simpozioane, unele urmate de programe artistice susținute de echipe corale sau instrumentale, la care a participat un public foarte numeros, umplînd pînă la ultimul loc sala Teatrului de Stat, sălile căminelor culturale și aceea a casei de cultură orășenească. Printre aceste reușite manifestări se află și concertul simfonic al Filarmonicii de Stat Sibiu, care a avut loc în sala Teatrului de Stat, vineri 21 august. Programul a fost următorul : Jora — Suita din „Cînd strugurii se coc", în primă audiție ; Soima — Moment rapsodic ; Bentoiu — Concertul pentru pian și orchestră op. 5, primă audiție ; Mendelsohn A. — poemul simfonic „Prăbușirea Doftanei". Dirijorul concertului a fost Henry Selbing, solist — pianistul Gheorghe Halmoș.

Suita de balet „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora a fost interpretată cu elan.

„Moment rapsodic" este una din primele creații simfonice ale compozitorului sibian Gheorghe Soima. Ca formă este o mică rapsodie construită din melodii de invenție proprie în spiritul muzicii noastre populare, armonizate cu gust și pricepere.

A impresionat de asemenea tălmăcirea dată de pianistul Gheorghe Halmoș, Concertului op. 5 de Pascal Bentoiu. În special ultima parte a concertului, care cuprinde o melodie de joc popular ardelenesc, s-a bucurat de entuziasta apreciere a publicului.

Poemul simfonic „Prăbușirea Doftanei" de Alfred Mendelsohn, s-a bucurat de o execuție remarcabilă. Sensul măreț al lucrării a fost viu reliefat.

EMIL TEODORESCU

Arad

„Decada Culturii" a întrunit în orașul nostru variate manifestări culturale și artistice, care s-au bucurat de o largă participare a oamenilor muncii.

Filarmonica a participat cu mai multe concerte la sediu ori în deplasare. Astfel orchestra simfonică sub conducerea dirijorului Nicolae Brînzeu a executat, cu participarea corului pregătit de dirijorul Iovan Miclea, un concert festiv în sala Palatului Cultural.

Simfonia II-a de N. Buicliu s-a distins prin caracterul său evocator, prin tematica sa înrudită cu muzica noastră populară.

„Cantata Bucureștilor" de Alfred Mendelsohn cunoscută publicului muzical arădean din execuțiile anterioare s-a bucurat de o caldă primire din partea auditorului. În același program au fost executate de către cor și orchestră piesele „Horă de 23 August" de V. Timiș și „Cîntec de Înfrățire" de V. Popovici, ambele orchestrate de Nicolae Brînzeu.

Corul Filarmonicii de Stat dirijat de Iovan Miclea a deschis „Decada Culturii", în orașul Arad cu un concert dat în sala Palatului Cultural în ziua de 13 august cu un program de cîntece de masă și imnuri patriotice închinate celei de a 15-a aniversare a Eliberării patriei noastre. Printre lucrările noi au figurat cîntecele : „Imn închinat patriei" de Eugen Teger, „Îți mulțumim Partid iubit" de Matei Socor, „Cîntec de 23 August" de Schwartzman, „Patriei măreție și victoriosului Partid" de Iovan Miclea și altele.

Acest concert a fost prezentat și în zilele de 17 și 21 august la unele cluburi muncitorești de pe lîngă marile uzine arădene, bucurîndu-se de o apreciere deosebită.

Orchestra populară sub conducerea lui Ladislau Mikloș a executat un număr de 5 concerte în cămine culturale și cluburi muncitorești, cu un program de lucrări populare reflectînd folclorul arădean precum și o sumă de lucrări cu caracter popular axate pe conținutul vieții noi din țara noastră. Concertele au fost precedate de conferința „Îmbogățirea folclorului muzical în anii de după eliberare" ținută de Ioan Florea, folcloristul Filarmonicii.

IRIMESCU MICLEA

Craiova

Cu prilejul aniversării a 15 ani de la Eliberare a fost prezentată opereta „Ana Lugojana" de Filaret Barbu, pentru prima oară în acest oraș.

O contribuție la reușita spectacolului a adus o formație de cor a Ansambului „N. Bălcescu", pregătită cu migală de către dirijorii Constantin Ungureanu și Mihail Bîrcă. De asemenea, s-a distins și echipa de dansatori a Ansamblului (coregrafia Sigmund Seifert, ajutat de St. Spătărelu). Corpul de balet s-a dovedit la înălțimea așteptărilor, prin agerimea pașilor, prin jocul de scenă.

Conducerea muzicală a fost susținută cu competință de Theodor Costin, dirijorul prim al Filarmonicii de Stat „Oltenia" în care am regăsit elanul și maturitatea unui muzician care știe să coordoneze într-un tot unitar resursele vocale și orchestrale ale unui ansamblu vocal simfonic.

Au interpretat actorii Teatrului Național : Madeleine Nedeianu, Richard Rang, Olga Moisescu, Dumitru Rucăreanu, Constantin Sassu, Mihai Constantinescu, Petre Iliescu, Fevronia Stănescu, Barbu Morcovescu, Mircea Hadîrcă și alții, unii dotați și cu posibilități vocale ca Vladimir Nam și Virgil Bădescu.

Rolurile principale au fost susținute de cîțiva artiști amatori. Alegerea soliștilor a fost un act de curaj din partea profesoarelor de canto Laura Marconi și Ileana Prosie care i-au pregătit cu rîvnă. Claudiu Moldovanu, artist profesionist, a știut să rețină atenția spectatorilor prin tehnică și sensibilitate.

În rolul lui Iancu Nica Iancovici, a debutat cu succes doctorul Constantin Tismănaru. Cu condiția ca bogatele sale resurse vocale să fie dublate de un joc de scenă din care va dispare convenționalul, drumul spre operă îl va fi deschis.

Apariția pe scenă a Tamarei Alexandru stîrnește de fiecare dată explozii de aplauze. Tamara Alexandru este un talent înăscut, crescută de mică pe scena Teatrului Național, cu o activitate mult apreciată în cadrul Ansamblului „N. Bălcescu" a cărui solistă este în prezent. Rolul Anei Lugojana a fost interpretat cu profunzime. Naturalul său joc de scenă, s-a împletit cu intonațiile vibrante ale vocii de soprană lirică. Muncind mai mult în direcția completării studiilor de specialitate și de cultură generală Tamara Alexandru va putea deveni, credem, o cîntăreață de operetă.

Decorurile (Al. Caramanlău) au redat realist culesul viei (act. I). Mai puțin convingător a fost redat peisajul împrejurimilor de la Viișoara și al perspectivei munților ce se întrezăreau în depărtare (din act. II și III).

Interpretarea realistă a scenelor de masă de către colectivul artistic înjghebat la Craiova, înlăturînd pe zi ce trece gestica convențională inerentă începătorilor, a constituit un eveniment important în viața muzicală a Craiovei și o surpriză plăcută pentru publicul spectator.

Armonia între mișcarea scenică și orchestră, cu un ușor decalaj în tempo-ul unor coruri de masă, jocul cizelat, nuanțarea lirică a personajelor, toate au concurat la reușita spectacolului.

Reprezentațiile ce vor urma vor pune de acord regia de culise cu ritmul și mișcarea mai ales cînd orchestra susține pasajele de acompaniere a soliștilor. Corul va trebui să cînte mai degajat.

Regizorul Marcu Nedeianu, Valentina Balogh și Claudiu Moldovanu, au meritul de-a fi pus în scenă în bune condițiuni această operetă.

BORIS CHELARU

TURNEE ALE PRIETENIEI

Ansamblul U. T. M. în Uniunea Sovietică

În legătură cu turneul întreprins de Ansamblul artistic al Uniunii Tineretului Muncitor în U.R.S.S., în vara aceasta, publicăm cîteva impresii ale tov. Marin Constantin, directorul Ansamblului, tov. Theodor Bratu, compozitor, care a însoţit Ansamblul şi tov. Ion Grosu, director adjunct la O.S.T.A.

„După participarea încununată de succes la cel de al VII-lea Festival Mondial al Tineretului şi Studenţilor, care a avut loc la Viena, Ansamblul Artistic al Uniunii Tineretului Muncitor a avut cinstea să efectueze un turneu artistic în U.R.S.S., cu prilejul celei de a 15-a aniversări a eliberării patriei noastre de sub jugul fascist, al sărbătoririi Zilelor Culturii Romîneşti organizate în R.S.S. Bielorusă, precum şi ca răspuns la turneul făcut în vara acestui an în ţara noastră de Ansamblul de Stat de cîntece şi dansuri Bielorus.

Într-un cadru entuziast, a avut loc la Moscova, o adunare festivă închinată marii sărbători a poporului romîn, la care au participat membri ai guvernului Uniunii Sovietice şi numeroşi reprezentanţi ai corpului diplomatic, adunare încheiată cu un program de gală susţinut de ansamblul nostru.

Pe scenele Parcului de Cultură „Gorki", Parcului Armatei Sovietice, Parcului „Sokolniki", ca şi la Expoziţia Unională au răsunat în faţa miilor de spectatori sovietici, în zilele de sărbătoare ale patriei noastre, cîntecele pline de voioşie şi fericire ale poporului romîn.

În cadrul Decadei Artei şi Culturii Romîneşti, organizată în Republica Sovietică Socialistă Bielorusă, ansamblul nostru a prezentat mai multe spectacole la Minsk, Vitebsk şi Gomel, în parcuri şi fabrici, în teatre şi studiouri de televiziune.

Pretutindeni în aceste oraşe, refăcute din distrugerea provocată de război, prin munca plină de abnegaţie a eroicului popor bielorus, am fost înconjuraţi de dragostea caldă şi prietenia sinceră a întregului popor.

După încheierea decadei — această puternică manifestare a prieteniei romîno-bieloruse — ansamblul şi-a continuat turneul prezentînd spectacole în Ucraina Sovietică la Lvov, Sevastopol, Yalta, Simferopol, Eupatoria, Odessa şi în R.S.S. Moldovenească, la Chişinău.

Multe spectacole au fost transmise de posturile de radio şi televiziune de la Moscova, Minsk, Lvov, Odessa, iar multe momente din programul nostru au fost filmate. Peste tot, ansamblul a fost primit cu aceeaşi deosebită dragoste şi căldură de marele popor sovietic.

Florile, simbol al dragostei şi prieteniei sincere, au acoperit pur şi simplu scenele pe care au evoluat tinerii noştri dansatori şi cîntăreţi.

Numeroasele întîlniri cu tinerii muncitori şi studenţi sovietici, vizitele făcute la uzina de tractoare, la fabricile de ceasuri, aparate de radio, tricotaje, covoare din Bielorusia sovietică, au fost tot atîtea prilejuri de cunoaştere reciprocă şi de strîngeri a unei prietenii sincere, de nesdruncinat. Mii de cetăţeni sovietici au ţinut să asiste la spectacolele romîneşti, preţuirea arătată muzicii şi dansurile poporului nostru fiind de-a dreptul impresionantă. La unele spectacole în aer liber, deşi pe frig sau pe ploaie, au asistat cîte 4—5000 de spectatori, care au aplaudat îndelung şi au bisat de multe ori cîntecele şi dansurile din program.

Au avut loc, cu prilejul turneului, rodnice schimburi de experienţă cu Ansamblul de Stat de cîntece şi dansuri al R.S.S. Bieloruse şi cu Ansamblul Moldovenesc, artiştii din aceste excelente colective fiind vechi prieteni ai tinerilor membri ai ansamblului nostru, încă de la Festivalurile Mondiale de la Bucureşti, Moscova sau Viena.

Numeroase daruri primite de Ansamblu la Minsk, Gomel, Lvov, Sevastopol, Odessa, tablouri, covoare cu chipul marelui Lenin, instrumente populare bieloruse, diplome din partea Oraşului Erou Sevastopol şi a Flotei din Marea Neagră, din partea organizaţiilor de partid şi a sovietelor din mai multe oraşe, au fost tot atîtea dovezi ale caldei preţuiri ale artei patriei noastre. Ospitalitatea, dovezile de dragoste şi prietenie, impresionantele manifestări de la sfîrşitul fiecărui spectacol, au arătat dorinţa fierbinte de a lega prietenii sincere şi de a trăi în pace, a tineretului şi poporului sovietic".

MARIN CONSTANTIN

*

„In general, programul nostru artistic iniţial a fost bine orientat şi a constituit baza programelor alcătuite în Uniune.

Cîntece ca „Hora păcii", solistă Maria Lătăreţu, „In gospodărie" solistă Aurelia Fătu sau „Tractoriştii din Făcăieni", solist Dan Moisescu — melodiile populare „Mugur, Mugurel" şi „Ciocîrlia", solist Ionel Budişteanu s-au impus de la început.

Ni s-a întîmplat ca nu toate socotelile de acasă să se potrivească cu cele din tîrg... Constatînd că în Uniune sînt deosebit de iubite de public anumite cîntece cum ar fi „Marinică" de H. Mălineanu, „In Bucureştiul iubit" de Vescan sau cîntecul popular romînesc „Sanie cu zurgălăi", am procedat la introducerea lor în program, lucru ce a dus la o şi mai mare apropiere dintre interpreţi şi public, apropiere reflectată prin nenumărate rechemări la scenă, bisuri, aplauze prelungite, flori.

Cîntecele ruseşti şi sovietice pe care le-am prezentat au fost mult apreciate de auditori: Stenca Razin (solistă Lucia Roşca), Libelula de Tzintzadze (solistă Elena Simionescu) şi alte cîntece pe care soliştii spre lauda lor s-au străduit să le cînte în limba rusă. Şi acest lucru a provocat nenumărate manifestări de entuziasm din partea publicului.

În ceea ce priveşte dansurile din Năsăud: Muşamaua, Sîrba şi Brîul, precum şi dansul „Călugul" au fost bisate în toate cele 30 de spectacole. Nu mai puţină admiraţie au stîrnit măiestria dansatorilor şi, în egală măsură, strălucirea şi frumuseţea costumelor.

Spectatorii au fost cuceriţi — după părerile gazdelor noastre — în primul rînd de puternicul dinamism, vitalitatea, varietatea şi prospeţimea jocului romînesc, de bărbăţia şi agilitatea băieţilor şi, prin contrast, de graţia şi fineţea în mişcare a fetelor. Bogăţia ritmică a jo-

În curtea fabricii de tractoare din Minsk

culuí și folosirea în chip artistic a „tropotitului", mai ales în dansul din Oaș, au prilejuit momente de caldă simpatie și însuflețite aplauze chiar în timpul execuției. Trebuie să relev aci gustul deosebit de dezvoltat al spectatorilor sovietici.

Am fost nespus de impresionați de calda primire pe care ne-au făcut-o oamenii sovietici, de la conducătorii și organizatorii ce ne însoțeau și pînă la ultimul spectator.

Vor rămîne de neuitat în sufletul nostru primirile și despărțirile de la Minsk, Vitebsk, Gomel ș.a., sutele de buchete de flori, ce inundau scena, autobuzele, camerele hotelurilor. Ne-a impresionat profund plecarea din Gomel, cînd la orele 3 noaptea, deși ploua, tovarășii sovietici au ținut să fie prezenți în număr mare pe peron ; n-a lipsit nici tradiționala fanfară, care la acea oră tîrzie din noapte făcea să răsune în gara Gomel, melodia „În Bucureștiul iubit".

Un moment tot atît de emoționant în turneul nostru l-a constituit acea seară petrecută în orașul erou Sevastopol cînd, la sfîrșitul spectacolului, un ofițer superior — în numele Flotei Mării Negre și al Garnizoanei Militare Sevastopol — a ținut să mulțumească membrilor ansamblului, înmînîndu-le totodată o frumoasă diplomă de mulțumire, semn de înaltă apreciere pentru arta populară românească.

La unul din spectacolele noastre a participat într-o seară un grup de vreo 300 colhoznici. Nu poate fi uitată scena cînd președintele colhozului, erou al muncii, venind în mijlocul ansamblului ne-a înmînat — în aplauzele furtunoase ale asistenței — tradiționala pîine. El a ținut cu acest prilej să-și exprime admirația pentru cîntecele și dansurile noastre. Ne-am bucurat în chip deosebit cînd cetățeni sovietici din sală veneau în timpul antractelor să ne spună că ei personal, ca ofițeri sau simpli ostași, au luat parte la luptele pentru eliberarea Romîniei de sub jugul fascist și că ne cunosc bine țara și poporul. Aceste întîlniri vor constitui desigur amintiri de preț legate de acest turneu".

THEODOR BRATU

„O impresie puternică a produs asupra noastră ritmul în care se dezvoltă și se înfrumusețează orașele. La Moscova am văzut în raionul Lenin un șantier grandios. Pretutindeni se înalță construcțiile de blocuri, cvartaluri întregi de locuințe și clădiri de interes social cultural, construcții sportive, ansambluri arhitectonice de o frumusețe rară. Alături de locurile legate de trecutul istoric al Moscovei unde întîlnești la tot pasul clădiri în care au trăit oameni de seamă, se ridică noile construcții care dau capitalei țării o frumusețe caracteristică.

Acolo unde după război n-au rămas decît ruine se înalță astăzi orașe întregi reclădite. Astfel orașul Minsk — capitala R.S.S. Bieloruse — care a fost distrus de hoardele fasciste în proporție de 90%, a fost complet reclădit și a devenit un puternic centru industrial și cultural.

Pe vremea țarismului, orașe ca Minsk, Vitebsk, Gomel — ne-au spus oamenii sovietici — aveau o înfățișare jalnică, nu prezentau importanță economică și culturală, cartiere întregi erau formate din dărăpănături, străzile nu aveau trotuare și nu erau luminate. În anii puterii sovietice aceste orașe au cunoscut o adevărată înflorire. Deși în timpul ocupației fasciste, orașele acestea au suferit pierderi uriașe, au fost aruncate în aer întreprinderile, jefuite și distruse instituțiile, străzi întregi pustiite, pădurile aruncate în aer iar parcurile orașelor au fost brăzdate de tranșee, prin munca de construcție pașnică, în perioada de după război, au fost create orașe frumoase și amenajate clădiri noi ce sînt adevărate monumente de arhitectură. Așa de pildă, am văzut la Minsk Teatrul de Operă și Balet, Palatul de Cultură al Sindicatelor, Institutul Politehnic și altele. Orașele sînt străbătute de artere drepte și largi, împodobite cu verdeață și o bogăție de flori multicolore. La periferiile orașelor se întind cartiere întregi industriale : uzinele de tractoare, automobile, combinate de postavuri, fabrici de radio etc.

Pretutindeni, noi cei care am vizitat de curînd țara sovietică, am remarcat munca pașnică a poporului sovietic. „Pace" acest cuvînt este sădit în inimile poporului sovietic. În U.R.S.S., ori unde te-ai duce, fie că vizitezi un muzeu sau o galerie de pictură, fie că asculți un concert în sala Ceaikovski sau vezi o piesă la un teatru din Moscova, fie că te găsești într-un mic sat din Ucraina sau într-un sanatoriu din Yalta, pretutindeni se simte suflul unei vieți fericite. Aceasta este pacea, aceasta este viața țării socialismului.

Merită a fi subliniat faptul că Ansamblul nostru nu numai că a cules impresii și a venit din țara sovietică cu bogate și frumoase amintiri, dar a și lăsat amintiri de neuitat. Oamenii sovietici ne-au spus : „E minunată arta dv., ne-a plăcut foarte mult, turneul dv. ne-a prilejuit o cunoaștere mai adîncă a comorilor culturale de care dispune poporul romîn. Vă dorim din suflet succese noi în construirea socialismului", aceasta era urarea cu care a fost petrecut la plecare Ansamblul. „R.P.R. și Uniunea Sovietică sînt în veci prietene", erau cuvintele izvorîte din adîncul inimii, pe care le-am auzit în tot timpul turneului Ansamblului U.T.M. în Uniunea Sovietică.

În articolul „Arta ce farmecă", publicat în ziarul Sovietskaia Bielorusia din 25 august, Neghin scria : „Folclorul muzical romînesc este unul dintre cele mai sclipitoare boabe de mărgăritar din șiragul creației populare a tuturor țărilor lumii. Atît Pușkin și Gorki, Lev Tolstoi și Liszt cît și mulți alți corifei ai culturii mondiale au fost fermecați de profunzimea, frumusețea și varietatea formelor de exprimare a sentimentelor, visurilor și năzuințelor din minunatele doine romînești, din cîntecele lirico-epice, din înflăcăratele jocuri și duioase melodii instrumentale romînești".

Turneul întreprins de ansamblul U.T.M. în Uniunea Sovietică se poate intitula pe drept cuvînt „Turneu al păcii și prieteniei". El se înscrie ca o contribuție de seamă adusă la întărirea prieteniei romîno-sovietice".

ION GROSU

Ansamblul „Ciprian Porumbescu" din Suceava în R. Cehoslovacă

Recent s-a întors din R. Cehoslovacă o formație a Ansamblului „Ciprian Porumbescu" din Suceava care, în vederea sărbătoririi zilei de 23 August în țara prietenă, a dat o serie de spectacole în diferite orașe.

Întregul turneu s-a desfășurat în mod simbolic sub egida lui 23 August — a 15-a aniversare a eliberării patriei noastre și 29 August a 15-a aniversare a Răscoalei Naționale din Slovacia. Aceste două date mărețe cît și lupta comună a armatelor romînești alături de cele cehoslovace și sovietice pentru eliberarea Cehoslovaciei au făcut ca turneul Ansamblului „Ciprian Porumbescu" să se desfășoare într-un mod deosebit de festiv.

De la un capăt la celălalt al Cehoslovaciei — de la Bardejov pînă la Sumava, trecînd prin munții Tatra, Bratislava, Marianske Lazne, Praga, în 12 localități, în fața a circa 20.000 de spectatori răsuna, timp de trei săptămîni, cîntecul romînesc, puteau fi admirate dansurile noastre pline de vioiciune și costumele naționale din diversele ținuturi ale țării noastre. N-a lipsit nici Perinița — dansul înfrățirii — la care au participat cu însuflețire și prietenii cehoslovaci.

La Sliac s-a filmat spectacolul dat în această localitate balneară din Slovacia. La Bratislava am avut un program special la televiziune ; de altfel dansurile au fost televizate și la Praga în cea mai mare sală de spectacole — „Smetanovi Sin".

Nu vom uita niciodată caldele aprecieri ale marelui compozitor slovac Jan Cikker, autorul operei „Janosik", nici aprinderea a 3 000 de chibriturí de către ostașii unei garnizoane de pe zona de frontieră vest-germană ca semn de omagiu adus solilor artei romînești. Nu vom uita niciodată dragostea cu care am fost înconjurați pretutindeni, care se adresa, în

primul rînd, poporului nostru şi bucuria sinceră pentru succesele obţinute de către oamenii muncii din ţara noastră sub conducerea partidului.

Am trăit momente emoţionante cînd în ziua de 23 August am depus flori la marele cimitir din Zvolen, unde am văzut cele 10.470 de morminte ale eroilor romîni, care, luptînd cot la cot cu armata sovietică, şi-au dat viaţa pentru eliberarea Cehoslovaciei.

Spectacolul dat în amfiteatrul de la Zvolen, în faţa a 5 000 de spectatori, a constituit un mare succes. Aci, am exprimat voinţa noastră fermă de a lupta pentru pace, pentru ca să nu mai existe cimitire de mii de morminte de ostaşi căzuţi în război.

La Marianske Lazne, cunoscută localitate balneară, sala arhiplină s-a ridicat în picioare la sfîrşitul spectacolului, ovaţionînd îndelung pentru prietenia dintre popoarele noastre. În spatele meu şedea un erou al muncii socialiste din U.R.S.S., care spunea mereu vecinului său : „Krasivo" ! (minunat).

La spectacolul de la Praga a luat parte dr. Fr. Kahuda, ministrul Învăţămîntului şi Culturii din R. Cehoslovacă, reîntors recent din R.P.R., unde şi-a petrecut concediul. Cuvintele sale pline de dragoste la adresa ţării noastre, rostite în pauza spectacolului în faţa întregului colectiv al ansamblului, ne-au bucurat deosebit de mult.

„Simţiţi-vă ca la dv. acasă" ni s-a spus la primirea ansamblului, la Bratislava. Într-adevăr, ne-am simţit între fraţii şi prietenii care alături de noi şi de toate ţările lagărului socialist, în frunte cu Uniunea Sovietică, luptă zi de zi pentru o viaţă mai bună, pentru triumful cauzei păcii în lumea întreagă.

A. HILSENRATH

Paul Robeson în Capitală

În ziua de 20 august a.c. a sosit în Capitală celebrul om de artă american, eminent luptător pentru pace, Paul Robeson, oaspete al ţării noastre cu prilejul sărbătoririi zilei de 23 August.

La coborîrea din avion, Paul Robeson a făcut o scurtă declaraţie ziariştilor. „Bine v-am găsit !" — a spus în limba romînă marele cîntăreţ. „Sînt foarte fericit — a adăugat el în continuare — că mă aflu în Romînia. Am aşteptat cu nerăbdare acest lucru de foarte mulţi ani. Sînt mîndru că mă aflu într-una din ţările noi, care construiesc socialismul : sînt mîndru că mă găsesc în mijlocul dv. Vă felicit pentru ceea ce înfăptuiţi. Vin la dv., după cum ştiţi, ca un bun prieten".

În ziua de 22 august, Paul Robeson a fost oaspetele pionierilor din Capitală, care l-au primit în mijlocul lor cu nespusă bucurie.

Înainte de a-şi lua rămas bun de la pionieri, Paul Robeson a cîntat cîntecul revoluţionar spaniol „Despre Madrid" şi cunoscutul cîntec de leagăn „Dormi fiul meu". Împreună cu pionierii Paul Robeson a cîntat apoi imnul Federaţiei Mondiale a Tineretului Democrat.

În după-amiaza aceleiaşi zile Paul Robeson a fost primit de tovarăşul Ion Pas, preşedintele Comitetului de Radiodifuziune şi Televiziune şi de membri ai comitetului.

Într-un interviu la postul de televiziune Bucureşti, după ce şi-a împărtăşit impresiile culese în timpul vizitei sale în ţara noastră, Paul Robeson a interpretat un cîntec despre un feroviar negru şi o melodie populară mexicană.

În scurtul său popas din Capitală oaspetele nostru a vizitat şi importantul centru al mişcării muncitoreşti din Romînia, Uzinele *„Griviţa Roşie"*. În marea sală de revizie a vagoanelor urcat pe scară, Paul Robeson a cîntat miilor de muncitori „Cîntec despre Missisipi" şi „Un feroviar negru".

În mijlocul pionierilor

În cadrul spectacolului de gală care a avut loc la Teatrul de Operă şi Balet al R. P. Romîne, el a interpretat un bogat program din cîntecele negrilor, din cîntecele revoluţionare şi de luptă pentru pace ale popoarelor. Publicul a răsplătit cu îndelungi aplauze înalta măiestrie artistică a marelui cîntăreţ american, căruia i s-au oferit frumoase buchete de flori. Robeson a asistat la parada militară şi demonstraţia oamenilor muncii din Capitală din ziua de 23 August.

În aceeaşi zi, a sărbătorii Eliberării, în aclamaţiile publicului marele cîntăreţ a apărut pe estrada din Piaţa Republicii. După ce a spus în romîneşte un scurt cuvînt de salut, interpretînd cu vocea sa generoasă de bas, „Micul sacagiu", „Cîntec de leagăn" şi „Cîntec despre Missisipi", Paul Robeson a comunicat miilor de ascultători vii emoţii artistice, stîrnind ovaţii entuziaste.

Într-un interviu acordat înainte de plecare, ziarului „Romînia liberă" Paul Robeson a declarat : „Am venit aci să exprim profundul meu respect şi sentimentele mele calde pentru Romînia şi m-am simţit ca şi cum aş fi trăit o viaţă întreagă aici. Vă rog să transmiteţi poporului romîn şi Ministerului Învăţămîntului şi Culturii care a organizat vizita mea, mulţumirile mele fierbinţi. La revedere, în noiembrie !"

Scurta vizită a cîntăreţului american Paul Robeson — cunoscut pretutindeni ca un vajnic luptător pentru libertate, pace şi progres — a lăsat, atît în inimile bucureştenilor, care l-au simţit aproape, cît şi în inimile nenumăraţilor telespectatori şi ascultători la radio, o amintire trainică.

A.C.

Salutul unui muzician

Am cunoscut Romînia dinainte : analfabetism, mizerie la oraşe şi sate, lipsa unei industrii, cultura — patrimoniul unei minorităţi.

Am cunoscut Romînia de azi : lichidarea analfabetismului, pămîntul în mîinile celor care-l muncesc, o industrie înfloritoare, iar cultura devenită un bun al poporului.

Cine face această comparaţie de departe, nu poate decît să exprime profunda sa admiraţie pentru ceea ce s-a realizat pînă azi. Împărtăşind bucuria celei de-a 15-a aniversări a eliberării, vă urez progrese continuu pe drumul bunei stări şi al fericirii poporului romîn într-o lume a păcii.

MIGUEL GUERBEROF
Fondator şi secretar muzical al Asociaţiei Culturale Argentina—Romînia
Buenos Aires

Răsfoind presa de peste hotare

„Sovetskaia Muzika" (U.R.S.S.). Din cuprinsul nr. 9 (septembrie) reţinem studiile de H. Arakelov şi I. Korabelnikova în care sînt analizate unele noi aspecte ale creaţiei lui Taneev, „Ce se înţelege prin măiestrie" de I. Kremlev, „Criza esteticii muzicale burgheze" de V. Skatercicov, „Romantica dragoste şi eroismul" de S. Katanova, „Drama contemporană în balet" de L. Ghenina şi „Muzica filmului italian neorealist" de G. Troiţkaia un interesant articol semnează I. Rîşkin „Faust" al secolului XX şi drumul nejust al modernismului „cuprinzînd reflexe pe marginea romanului lui Thomas Mann. La rubrica „De peste hotare", revista publică articolul „Creaţia compozitorilor romîni" de Vasile Tomescu precum şi numeroase însemnări privind viaţa muzicală din Japonia, Italia şi R. Cehoslovacă (Festivalul „Primăvara la Praga"). Cronici şi însemnări despre viaţa muzicală din diferite oraşe sovietice precum şi note informative variate completează sumarul bogat al acestei publicaţii.

„Disques" (Franţa). Nr. 111 recenzează ultimele înregistrări pe discuri editate în Franţa. C. Frissard, trecînd în revistă ultimele imprimări ale lucrărilor lui Bach, salută cu entuziasm reapariţia pe discuri micro a concertelor pentru vioară şi orchestră în interpretarea rămasă clasică a lui George Enescu şi Yehudi Menuhim.

„Hudebni Rozhledy". Din sumarul numerelor 13 şi 14 apărute în luna iulie desprindem o serie de cronici ample ale manifestărilor muzicale din cadrul Festivalului Primăvara la Praga 1959. Cu aceste prilej Vladimir Sefl se ocupă pe larg de concertul Filarmonicii de Stat „George Enescu". Numeroase articole semnate de : Dezider Kardos, Jaroslav Jiranek, Antonin Sychra, Joseph Burjanek etc., sînt consacrate problemelor culturii socialiste. Un studiu al lui Vilem Pospisil este consacrat compozitorului Vitezslav Novak, de la a cărui moarte s-au împlinit 10 ani.

„Slovenska Hudba". Nr. 7—8, din iulie—august consacră, de asemenea, aniversării compozitorului V. Novak (1870—1949) un documentat articol semnat de Jozef Kresanek. Analiza unor noi creaţii ale compozitorilor Ladislav Burlas, Otto Ferenczy, Dezider Kardos, Julius Kowalski etc., aniversarea a 300 ani de la naşterea lui Aless. Scarlatti şi impresii de la Festivalul Primăvara la Praga întregesc cuprinsul acestui număr.

„Musica" (Franţa). Nr. 65 din august publică un articol despre Manuel de Falla de Esther Van Loo şi un portret al compozitorului francez contemporan Henri Tomasi, semnat de Paul le Flem.

„Muzsika" (R. P. Ungară). Nr. din august cuprinde cîteva articole comemorative : „Henry Purcell" de Hamburger Klára, scris la cea de a 300-a aniversare a naşterii compozitorului clasic englez : „Vándor Sándor" de Fodor Lajos, o evocare a muzicianului maghiar progresist ; „Zathureczky Ede", un necrolog al cunoscutului violonist de curînd decedat : de asemenea articolul intitulat „Savantul vieţii" semnat de Maróthy János şi consacrat muzicologului de renume internaţional Szabolcsi Bence, care a împlinit vîrsta de 60 de ani. Cu acest prilej este publicat şi un fragment din noua lucrare a acestuia „Seara vieţii lui Franz Liszt" intitulat „Liszt şi Bartók". La rubrica „muzica epocii", revista reproduce extrase din conferinţa muzicologului german Dr. Fr. Blume ţinută în cadrul zilelor muzicale din Kassel.

„La revue musicale" (Franţa). Nr. 245 este consacrat concursurilor Marguerite Long-Jacques Thibaud. Colaborează : Jean Cocteau, Robert Kemp, Raymond Escholier, Claude Rostand, H. Jourdan Morhange, Olivier Alain etc. Revista cuprinde o listă completă a membrilor juriilor şi laureaţilor concursului dintre anii 1943—1959.

„Schweizerische Musikzeitung-Revue Musicale Suisse". Nr. 7—8 al revistei elveţiene, — în cel de al 99-lea an de apariţie — cuprinde material informativ privind viaţa de concert din principalele oraşe ale ţării şi de peste hotare. F. Giegling consacră un articol dirijorului şi compozitorului elveţian Volkmar Andreae, la împlinirea vîrstei de 80 de ani, Willi Schuh semnează două detailate cronici ale Festivalelor de la Winterthur (muzică elveţiană) şi Roma (muzică contemporană), iar P. A. Gaillard studiul intitulat „Rolul corului în opera lui Wagner".

Numărul 7 al revistei *„Bălgarska Muzica"* este consacrat aniversării a 15 ani de la eliberarea patriei.

Sumarul cuprinde articole omagiale semnate de Aram Haciaturian, Othmar Gerster (R.D.G.), Petco Stainov, Pancio Vladigherov, Asen Naidenov, Asen Karastoianov, Petco Radev. Apoi articole de *Veselin Krîstev :* Muzica bulgară în ultimii 15 ani : Stoian Stoianov-Ivanov : Ştiinţa muzicală pe poziţii noi : Alexandr Neinski : Dezvoltarea învăţămîntului muzical în Bulgaria după 9 septembrie 1944 ; Constantin Iliev : Progresele creaţiei simfonice ; Alexandr Moţev : Creaţia muzicală de amatori în R.P. Bulgaria ; Svetoslov Cetricov : Zece ani de tipărituri muzicale.

CALENDAR

septembrie 1959

1 septembrie. S-au împlinit 125 de ani de la naşterea lui Amilcare Ponchielli (născut în 1834 la Cremona. mort la 16 ianuarie 1886).

Absolvent al Conservatorului din Milano, Ponchielli debutează în 1856 pe scena teatrului din Cremona cu opera „Logodnicii" după popularul roman al lui Manzoni. Într-o nouă redacţie, această operă a fost pusă în scenă şi la Milano în 1872, făcîndu-l pe autorul ei bine cunoscut şi apreciat.

Cea mai reuşită operă a lui Ponchielli cunoscută în lumea întreagă este însă „Gioconda", scrisă pe un libret de Arrigo Boito după drama lui Victor Hugo „Angelo", a cărei premieră a avut loc la Scala din Milano în 1876. Opera cucereşte pe ascultători prin lirismul ei cald, prin dramatismul patetic din scenele culminante, prin bogăţia melodică a muzicii. Ca pedagog, numele lui Ponchielli rămîne legat de cel al strălucitului său elev *Giacomo Puccini* (1858—1924).

8 septembrie. Au trecut 10 ani de la moartea lui Richard Strauss (născut la München la 11 iunie 1864).

Activitatea de compozitor şi dirijor a înscris numele lui Richard Strauss printre marii muzicieni ai omenirii. Richard Strauss a fost unul dintre marii reprezentanţi ai muzicii simfonice cu program. Printre cele mai valoroase lucrări ale genului se disting poemele simfonice „Don Juan" (după poezia dramatică a lui N. Lenau) „Till Eulenspiegel" (pe subiectul popularei legende medievale), „Don Quijote" (Variaţii simfonice după romanul lui Cervantes), „O viaţă de erou" (cu un subiect autobiografic). Uimitoarea bogăţie a coloritului orchestral, puternica conturare a personalităţii eroilor, forţa lor vitală redată cu mijloace pregnante, contrastul sonorităţilor, al ritmurilor, al atmosferei şi diferitelor dispoziţii sufleteşti sînt caracteristice acestor lucrări.

În bogata creaţie a lui R. Strauss găsim însă şi tendinţe naturaliste şi expresioniste care scad valoarea artistică a unor lucrări concepute pe baza unor subiecte mistice, ca poemele „Moarte şi transfiguraţie" sau „Aşa a grăit Zaratustra". Dintre numeroasele opere ale compozitorului, cele mai cunoscute sînt „Salomea" (după piesa lui Oscar Wilde), „Electra" (după piesa lui Sofocle în prelucrarea lui H. Hofmannsthal), opera comică „Cavalerul rozelor" etc. În 1921, marele compozitor şi dirijor german Richard Strauss a dirijat la Bucureşti avînd în program, din propriile sale lucrări, poemul simfonic „Till Eulenspiegel" şi „Simfonia Alpilor". În 1933, după venirea la putere a fasciştilor, R. Strauss

a fost numit președintele Camerei muzicale imperiale din Berlin. După 2 ani însă, în semn de protest împotriva regimului nazist, el a refuzat să mai ocupe acest post.

13 septembrie. Cu 140 de ani în urmă (1819) s-a născut renumita pianistă Clara Schumann, care a murit la 20 mai1896 în vîrstă de 77 ani.

Fiică a lui Friederich Wieck, muzician și pedagog de vază, Clara a căpătat o educație muzicală aleasă, dovedind încă din fragedă copilărie deosebite aptitudini. La 9 ani ea a concertat în orașul natal Leipzig iar la 12 ani a întreprins un lung turneu prin cele mai mari orașe europene. În anul 1840 Clara Wieck a devenit soția marelui compozitor german Robert Schumann (1810—1856).

Printre importantele turnee ale celebrei pianiste se remarcă cel de la Petersburg și Moscova, în anul 1844, împreună cu Robert Schumann.

Între anii 1878—1892 Clara Schumann a fost profesoară de pian la Conservatorul din Frankfurt. O prețioasă muncă a depus celebra pianistă la redactarea și editarea compozițiilor soțului său. Un deosebit interes îl prezintă corespondența pianistei cu compozitorul J. Brahms (1833—1897), pe care a purtat-o în decursul a 43 de ani (corespondența a fost publicată în limba germană în anul 1927 în 2 volume). Clara Schumann a compus și o serie de lucrări printre care : Concert pentru pian, Trio pentru pian, vioară și violoncel, precum și cîteva cîntece și piese pentru pian.

22 septembrie. S-au împlinit 50 de ani de la ziua nașterii compozitorului cehoslovac Vaclav Dobias (1909). V. Dobias s-a născut în nordul Cehoslovaciei, dintr-o familie de țărani săraci. El a terminat Conservatorul din Praga avînd ca profesori pe I. B. Förster (1859—1951) și Vitéslav Novak (1870—1949).

Primele lucrări purtau pecetea influențelor moderniste, expresioniste. O cotitură hotărîtoare în concepțiile și creația sa artistică, se produce în perioada ocupației hitleriste, în lupta împotriva invadatorilor fasciști.

În anul 1943 V. Dobias dă la iveală prima sa simfonie care are la bază ideea luptei eroice a poporului său pentru independență, pentru libertate; în 1945 el scrie cantata „Stalingrad". Reușitele sale creații din domeniul cîntecului de masă cuceresc o largă popularitate în întreaga țară.

La 1 ianuarie 1948, la festivitățile legate de începutul primului cincinal a putut fi auzită o nouă cantată monumentală a compozitorului „Polka cehoslovacă". În 1949 a fost terminată o nouă variantă a acestei cantate care a fost intitulată cu cuvintele istorice ale președintelui Clement Gottwald : „Construiești patria, întărești pacea". Pentru această lucrare compozitorul a primit medalia de aur a păcii, cu ocazia congresului partizanilor păcii din noiembrie 1950 la Varșovia. Dobias este, de asemenea, autorul unor lucrări simfonice de valoare.

27 septembrie. Cu 80 de ani în urmă (1879) s-a născut compozitorul și poetul englez Cyril Scott. El și-a făcut studiile muzicale la Conservatorul din Frankfurt, unde a urmat compoziția și pianul. Creația sa a fost influențată în mare măsură de stilul muzicii impresioniste franceze. Printre lucrările sale pot fi enumerate 3 opere, 2 simfonii, un concert de pian, multe lucrări orchestrale, instrumentale de cameră etc. Cele mai cunoscute sînt piesele pentru pian inspirate de atmosfera orientului exotic ca suita : „Jungla" (după nuvelele lui R. Kipling), miniaturile „În țara lotusului", „Dans negru", „Serenada indiană", „Zmeul vrăjit" etc.

Acum 40 de ani în vîrstă de 77 ani a murit cîntăreața Adelina Patti (născută la 10 februarie 1843). Împreună cu Angelina Catalani (1780—1849), Juditha Pasto (1798—1865) și Giulia Grisi (1811—1869), Patti formează pleiada strălucitelor soprane de coloratură din secolul trecut în Italia. Glasul excepțional și virtuozitatea tehnicii vocale erau completate cu o deosebită muzicalitate și talent dramatic. Patti a fost una dintre neuitatele interprete în rolurile principale din operele lui Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Meyerbeer, Gounod. Celebra artistă a cîntat pe cele mai mari scene de operă din lume.

Strălucita carieră a lui Adelina Patti a durat mai mult de o jumătate de veac. Artista a putut fi auzită pe scenă cînd era în al 72-lea an al vieții. Acest ultim concert al marei interprete a avut loc la 7 octombrie 1914 la Albert Hall. „Nu se poate închipui nimic mai perfect ca interpretarea acestei extraordinare cîntărețe", scria P. I. Ceaikovski.

B. ROMAN

CRONICA DISCULUI

Muzică simfonică și de cameră

Discul E.C.D.-58 reușește să ne evoce clipele emoționante ale concertului prin care, în septembrie 1958, se deschidea cel dintîi Festival și Concurs internațional „George Enescu", cînd Filarmonica bucureșteană, sub bagheta maestrului George Georgescu, aducea un însuflețit omagiu marelui muzician interpretîndu-i Simfonia I-a, în Mi bemol major.

Semnalul suflătorilor de alamă cu care se deschide Simfonia — care a fost, la posturile noastre de Radio, emblema muzicală a Festivalului —, are rezonanțe eroice, de luptă, și pare a însemna o chemare adresată, peste decenii, compozitorilor noștri de astăzi pentru crearea unei muzici pătrunsă de clocotul vremurilor noi. De altfel, acest elan către lumină, această frămîntare interioară nepotolită, caracteristică pentru întreaga parte a Simfoniei, este și aspectul cel mai realizat al interpretării, ce poartă însemnul artei de constructor de linie mare a maestrului Georgescu.

Dacă prima parte a Simfoniei constituie realizarea cea mai deplină a interpretării și înregistrării, nu înseamnă că farmecul părții a doua nu ne este evocat pe disc ; dar să recunoaștem că acele frînturi tainice de dialog, îngînarea motivelor abia șoptite ale suflătorilor cărora le răspunde, ca din depărtare, tremurul înfiorat al timpanului, nu ne pot emționa cu aceeași intensitate ca în sala de concert. Și totuși, admițînd spusele lui Enescu, care era de părere că niciodată mijloacele de reproducere mecanică nu vor putea înlocui emoția nemijlocită a execuției vii, e de dorit să ascultăm acest disc valoros, menit să facă și o frumoasă carieră internațională el reprezentînd prima înregistrare valabilă a Simfoniei în Mi bemol.

O altă amintire prețioasă de la Concursul Enescu : Rapsodia de Rahmaninov pe o temă de Paganini, interpretată de minunatul pianist chinez Li Min-Cean cu acompaniamentul Orchestrei Cinematografiei, aflată sub conducerea lui Mircea Cristescu (E.C.D.-62). Este încă vie, în minte, emoția deșteptată de interpretările lui Li Min-Cean, în care farmecul inspirației se îmbina cu o nedesmințită sobrietate și înțelepciune. Publicul nostru, care l-a îmbrățișat pe interpret cu atîta căldură, are prilejul să reasculte execuția care i-a adus premiul I. Putem afirma că ea este comparabilă cu cele mai vestite tălmăciri ale lucrării lui Rahmaninov.

Discul ne relevă cu precădere, tensiunea și dinamismul, simțul ritmic excepțional al interpretului, făcînd să treacă pe primul plan aspectul strălucitor de virtuozitate. La aceasta contribuie și faptul că sunetul pianului este captat foarte de aproape, creînd senzația unei prezențe efective a solistului, dar restrîngînd gama diferențiată de sonorități pe care acesta o punea în joc. Rezultatul este în general bun și discul în sine este de mare valoare, dar el modifică în oarecare măsură trăsăturile specifice ale interpretării lui Li Min-Cean, pe care un dozaj mai echilibrat între partea solistului și cea a orchestrei le-ar fi redat cu o fidelitate sporită.

Propunem tehnicienilor „Electrecordului" să mediteze asupra aceleiași probleme de amplasament și în legătură cu discul E.C.E.-08, care redă recitalul violonistului sovietic Mihai Vaiman. Trebuie să spunem de la început că din punct de vedere al prospețimii tinerești, al elanului înaripat al interpretării, acest disc are meritul de a fi foarte apropiat de o audiție în sala de concert, și prin aceasta ne apare deosebit de atrăgător. Programul, variat și substanțial, se deschide cu Sonata în Re Major, opus 12 nr. 1, pentru vioară și pian de Beethoven. Și aici, e locul să amintim că Vaiman beneficia, la pian, de o parteneră excepțională, Maria Karandașova, căreia termenul obișnuit de „acompaniatoare" nu-i convine deloc, pentru că are tot atîta personalitate — dacă nu uneori mai multă — ca și un solist bun. Se pare că maestrul de

sunet a uitat însă acest fapt, şi a uitat de asemenea că în Sonatele pentru duo instrumental de Beethoven, pianului i se acordă de către compozitor un rol cel puţin egal — dacă nu uneori mai important — ca şi viorii. De aceea apare nejustificată, în înregistrarea la care ne referim, împingerea pianului pe un plan îndepărtat, în timp ce vioara este captată atît de aproape încît tonul cald şi catifelat al lui Vaiman riscă să devină, pe alocuri, aproape aspru.

Recomandăm cu căldură întregul disc-recital, în care Vaiman (şi Karandaşova) desfăşoară o artă cuceritoare şi diversă fie că e vorba de graţia evocatoare a „Dansului fetelor antileze" sau de sugestivitatea ritmică a „Marşului"— transcrise după fragmentele orchestrale respective din baletul „Romeo şi Julietta" de Prokofiev —, de temperamentul arzător cu care violonistul „muşcă" coardele în „Ariile lăutăreşti" de Sarasate, de prospeţimea folclorică ce străbate în „Dansurile romîneşti" de Bartók sau de accentele familiare ale „Horei Staccato" de Dinicu-Heifetz, unde Vaiman pare să fi împrumutat verva lăutarilor noştri !

Dintre discurile realizate după benzi obţinute prin schimb cu casa cehă „Supraphon", unul din cele mai frumoase de pînă acum este acela dedicat lui Liszt (E.C.E.-07) şi cuprinzînd două lucrări foarte populare ale compozitorului romantic maghiar : Concertul nr. 1 în Mi bemol major pentru pian şi orchestră şi poemul simfonic „Preludiile". În cazul primei lucrări, interesul este sporit şi de faptul că interpretarea reprezintă rodul unei colaborări de înalt nivel artistic între doi dintre interpreţii noştri de frunte — George Georgescu şi Valentin Gheorghiu — şi excelenta orchestră „Filarmonică Cehă" din Praga. Toţi cei care apreciază pe talentatul nostru pianist, vor găsi în această înregistrare una din realizările sale interpretative cele mai caracteristice. Valentin Gheorghiu interpretează Concertul cu acea extremă claritate, conciziune şi sobrietate a expresiei, cu acel brio de mare virtuozitate, cumpănit de un bun gust permanent prezent, cu acel lirism fin care îmi evocă totdeauna o ţesătură ca de filigram, ce imprimă o amprentă personală tălmăcirilor sale lisztiene. Se poate, pe alocuri, pretinde o mai mare generozitate romantică ; în schimb, rareori mi-a fost dat să întîlnesc o asemenea incisivitate scăpărătoare ca în atacul părţii a treia, o asemenea tensiune ca în pregătirea Finalului şi în culminaţia din concluzia Concertului.

Pentru a nu fi sever numai cu tehnicienii noştri, trebuie să spun că înregistrarea „Supraphonului" are o reverberaţie poate prea mare, care favorizează foarte mult atacul impresionant, „în pachet" al alămurilor, — chiar la intrarea în prima parte — dar face uneori cam haotic sunetul pianului.

Pe verso-ul discului, aflăm o bună interpretare a „Preludiilor", care pune în valoare măestria cunoscutei orchestre „Gewandhaus" din Leipzig aflată sub bagheta dirijorului ei permanent Franz Konwitschny.

Menţionez şi Concertul în Re major, opus 6, de Paganini în interpretarea lui Yehudi Menuhin, cu acompaniamentul orchestrei „Philarmonia" din Londra — dirijor Anatol Fistoulari (E.C.D.-52). Discul realizat după o bandă furnizată de „Pathè-Marconi", valorifică tonul cald, senzual, al lui Menuhin, care dă sens acrobaţiilor tehnice şi ne face să ne bucurăm de melodica italiană comunicativă a muzicii lui Paganini. Dar din punct de vedere al virtuozităţii propriu zise, trebuie să recunoaştem că vechea înregistrare pe discuri Standard, în care Menuhin era acompaniat de Pierre Monteux, ni-l arată pe marele violonist mai stăpîn pe dificultăţile pe care şi acum le învinge, dar nu fără efort !

AL. HOFFMAN

Muzică uşoară

Laolaltă cu înregistrările de piese noi, orchestra Electrecord condusă de Teodor Cosma a reeditat unul din marile succese din trecut ale compozitorului Ion Vasilescu şi anume „Te aştept diseară-n Cişmigiu". Plină de poezie şi caldă inspiraţie, această melodie şi-a găsit de mult locul în inimile iubitorilor de muzică distractivă, pentru care noua înregistrare constituie o plăcută surpriză. Orchestraţia este bună, interesantă, cu excepţia unor momente prea încărcate din punct de vedere ritmic. Acestea nu fac corp comun cu linia melodică delicată şi cantabilă ; din contra, distrag atenţia şi turbură liniştea cîntecului. Interpretarea susţinută de Nicolae Niţescu este corectă dar impersonală. Cu toate aceste deficienţe de execuţie, piesa dă multă satisfacţie ; acest lucru se datoreşte însă valorii ei muzicale incontestabile.

„Cine ştie ?" este un vals de H. Mălineanu cu text de Nicuşor Constantinescu şi George Voinescu imprimat cu Orchestra de jazz Bucureşti dirijată de Sergiu Malagamba. Melodia directă şi sinceră are o factură apropiată şansonetei franţuzeşti. Ea degajă prospeţime şi seninătate. Versurile, neabuzînd de originalitate (merg pe linia cîntecelor „Qui sait ?" şi „Que serra ?") sînt lipsite de vulgarităţi şi afirmă o lirică de bună calitate. Este regretabilă însă neglijenţa datorită căreia s-a strecurat în text un vers cu prea multe picioare („Dar dacă mîine..."), care din această cauză este cîntat repezit.

Am mai semnalat şi altă dată că nu tot ceea ce scena cu indulgenţă permite, poate fi înregistrat pe disc. Acesta din urmă, prin specificul său, nu tolerează „licenţe". Toată atenţia auditorului este concentrată asupra muzicii şi versurilor, deoarece alţi factori ca lumini, decoruri, mişcare etc. nu există. Ar trebui ca piesele menite scenei şi care apoi sînt imprimate pe discuri să suporte unele transformări adaptate noilor necesităţi.

Interpretarea orchestrei lasă de dorit ; sonoritatea suflătorilor este aspră şi fără rotunjime iar acurateţea şi sincronizarea pachetelor instrumentale sînt defectuoase. Orchestraţia cupletului, utilizînd suflătorii de lemn, basul şi chitara electrică, este reuşită, de asemenea finalul în care o trompetă dialoghează cu solista, ne surprinde în mod plăcut. Interpreta acestei piese, Dorina Drăghici, se achită în mod conştiincios de rolul încredinţat, cîntînd cu căldura ce îi este proprie. Înregistrarea nu este la nivelul cu care ne-a obişnuit Electrecordul, audiţia lăsînd mai mult impresia unei fanfare auzite dumnica într-un parc public, decît a unei formaţii de muzică distractivă.

„Jocul păsărelelor" de G. Grigoriu pe text de A. Grigoriu şi interpretat de Trio Grigoriu, este acompaniat de orchestra de suflători condusă de Cornel Popescu. Sîntem în faţa unei piese plăcute pentru dans, cu o melodie veselă, ritm vioi şi orchestraţie potrivită. Anumite sonorităţi orchestrale dau chiar un colorit propriu lucrării, prin originalitatea lor. Versurile sînt cam prozaice, încercînd o fabulă de factură preşcolară. Trio Grigoriu cîntă cu antren însă într-un stil în care numai ritmul de samba aminteşte că este vorba de o înregistrare făcută în anul 1959. Socotim că acest ansamblu vocal, atît de iubit, îşi datoreşte un efort permanent de înnoire, corespunzător dorinţei auditorilor.

O reuşită piesă de orchestră este „Optimiştii", cu muzica şi aranjamentul de Richard Bartzer. Pe o temă antrenantă şi plină de bună dispoziţie, orchestraţia străluceşte prin colorit şi varietate. Orchestra Electrecord dirijată de Teodor Cosma cîntă cu un viu simţ ritmic (lucru obişnuit de altfel acestei formaţii), acurateţă şi bun gust. Solo-urile instrumentale (saxofon, alto şi tenor) sînt interesante, frumos timbrate şi pline de fantezie. Piesa este agreabilă pentru ascultat şi dansat.

În „Bateriada", Sergiu Malagamba ne apare în calitate de compozitor, dirijor şi solist. Însăilînd în jurul unei teme conducătoare o serie de motive de folclor prelucrate (destul de uniform şi de monoton) în ritm de fox, această lucrare aduce un singur element valoros şi anume : solo-ul de baterie. Acesta ne atrage atenţia prin muzicalitatea, nervul, imaginaţia şi gradarea interioară de care dă dovadă. Se pot asculta în acest solo prelucrările ritmice ale pieselor din care este concepută lucrarea. Reintrarea orchestrei este ingenios pregătită prin insistenta repetare a unui motiv ritmic, care apare apoi amplu în tutti-ul suflătorilor. Orchestra cîntă fără nerv, cu nesiguranţă în atac, în încheieri de frază sau glissando-uri. Trioletele din tema conducătoare par a provoca mereu incertitudine. Grupul saxofoanelor este neunitar şi timbrul este neplăcut (s-ar putea să fie vinovate însăşi instrumentele, vechi şi de diverse fabricaţii).

Piesa este cîntată precipitat, neliniştit şi în ansamblu este o încercare nereuşită. Este uneori infructuoasă performanţa ca un singur om să poarte răspunderea compozitorului, dirijorului şi solistului. Acest disc o mărturiseşte...

MIŞU IANCU

Cuprinsul

NOI CREAŢII ROMÎNEŞTI CU TEMATICĂ CONTEMPORANĂ

LUCRARI VOCAL - SIMFONICE

Silvian Georgescu

Sergiu Sarchizov : oratoriul „Pe lespedea eroilor" *(pag. 1)*

LUCRARI SIMFONICE

Ada Brumaru

Pascal Bentoiu : „Bucureşti 1959" — Trei mişcări simfonice *(pag. 6)*

Doru Popovici

Dumitru Bughici : poemul eroic „Filimon Sîrbu" *(pag. 7)*

J.-V. Pandelescu şi Adrian Raţiu

Nicolae Buicliu : poemul simfonic „Se arată lumea" *(pag. 8)*

A. Br.

Alfred Mendelsohn : „Preludiu festiv" *(pag. 10)*

D. P.

Prime audiţii de muzică romînească la Radio *(pag. 10)*

LUNA PRIETENIEI ROMÎNO-SOVIETICE

Emil Ghilels — *Ana Frost* — *(pag. 11)*; Leonid Kogan — J.-V.P. — *(pag. 12)*

LA ÎNCEPUT DE AN ŞCOLAR

Pentru noi succese în învăţămîntul nostru muzical — *D. D. Botez* — *(pag. 13)*; Întreaga noastră putere de muncă pentru binele poporului — *Ion Dumitrescu* — *(pag. 14)*

Deschiderea Universităţii Muncitoreşti de Cultură Muzicală — *Silvian Georgescu* — *(pag. 16)*

VIAŢA UNIUNII COMPOZITORILOR

Din activitatea compozitorilor printre oamenii muncii — *A. S.* — *(pag. 18)*; Constantin I. Baciu — *Ioan Alexandrescu* — *(pag. 18)*

Veturia Ghibu — *Viorel Cosma* *(pag. 19)*

PROBLEME ŞI DISCUŢII

Armonie şi polifonie în cîntecul popular romînesc (II) — *Tiberiu Alexandru* — *(pag. 20)*; Posibilităţile creatoare ale elevului — *Viorica Platon* — *(pag. 25)*; Mai multă atenţie pentru arta coregrafică de amatori — *Ester Magyar* — *(pag. 29)*

CONCERTE - SPECTACOLE

Două balete de Béla Bartók — *Mariana Dumitrescu* — *(pag. 31)*; Interviu despre muzica baletelor lui Bartók — *(pag. 32)*; *500 de ani de existenţă documentară a Bucureştiului:* Concert coral — *Al. A. C. (pag. 33)*; Spectacole de estradă — *Al. Schmidt* — *(pag. 34)*; O importantă acţiune a Filarmonicii „George Enescu" — *Dan Negreanu* — *(pag. 35)*; Spectacolul Ansamblului M.F.A. — *Al. Colfescu* — *(pag. 36)*; Cluj : Lucrări dedicate vieţii noi — *Romeo Ghircoiaşiu* — *(pag. 37)*; Premieră — *St. Lakatoş* — *(pag. 38)*; Noi creaţii ale compozitorilor din Iaşi... *Mihai Cozmei* — *(pag. 39)*; ...şi Timişoara — *V. O.* — *(pag. 39)*; — *R. D.* — *(pag. 40)*; Tg. Mureş — *I. L.* — *(pag. 40)*; Sibiu — *Emil Teodorescu* — *(pag. 41)*; Arad — *Irimescu Miclea* — *(pag. 41)*; Craiova — *Boris Chelaru* — *(pag. 41)*.

TURNEE ALE PRIETENIEI

Ansamblul U.T.M. în Uniunea Sovietică — *Marin Constantin, Theodor Bratu, Ion Grosu* — *(pag. 42)*; Ansamblul „Ciprian Porumbescu" din Suceava în R. Cehoslovacă — *A. Hilsenrath* — *(pag. 43)*; Paul Robeson în Capitală *A. C.* — *(pag. 44)*; Salutul unui muzician — *(pag. 44)*

Calendar (septembrie 1959) — *B. Roman* *(pag. 45)*

Răsfoind presa de peste hotare *(pag. 45)*

Cronica discului: Muzică simfonică şi de cameră — *Al. Hoffman* — *(pag. 46)*; Muzică uşoară — *Mişu Iancu* — *(pag. 47)*.

Pe copertă : Pianistul Emil Ghilels.

CITIŢI REVISTA

MUZICA

a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. şi a Ministerului Învăţămîntului şi Culturii

Editată de Editura Muzicală

Cuprinde: studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi restul ţării, note de peste hotare, recenzii, cele mai noi piese de muzică uşoară etc.

De vînzare la toate librăriile din ţară. Abonamentele cu numerar se fac la principalele librării din ţară. Pentru abonamente, instituţiile vor vira sumele în contul respectiv al regionalelor C.L.D.C. (pentru regiunea Bucureşti cont 039134 sucursala reg. Buc. C.L.D.C.—C.R.B.).

Costul unui abonament este de lei 60 anual, 30 lei pe 6 luni şi 15 lei pe 3 luni.
Preţul unui exemplar lei 5

Redacţia şi administraţia str. Lipscani 18—20

Telefoane:
15.21.19
15.71.01

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI
ŞI CULTURII

Editată de Editura Muzicală

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, str. Lipscani, 20

INTREPRINDEREA POLIGRAFICA Nr. 2, STR. BREZOIANU Nr. 23—25. BUCUREŞTI — c. 3816

Preţul lei 5

MUZICA

11

NOIEMBRIE 1959

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Anul IX noiembrie 11/1959

Pentru îmbunătăţirea repertoriului de concert şi de operă

In anii de după Eliberare, viaţa muzicală din patria noastră a luat un avînt considerabil. Condiţiile optime de activitate oferite azi creatorilor şi interpreţilor, înfiinţarea unui mare număr de orchestre simfonice în provincie, a nenumărate teatre muzicale, ansambluri populare, şcoli medii de muzică şi şcoli populare, au contribuit mai mult decît oricînd în trecut la răspîndirea artei sunetelor în rîndurile oamenilor muncii. Sălile de concerte care se înmulţesc necontenit sînt azi pline, un public nou îşi face apariţia, dorilor să cunoască marile valori ale literaturii muzicale. În această etapă, problema alcătuirii unui repertoriu care să satisfacă din plin cerinţele auditorilor devine deosebit de importantă. În acest sens s-au făcut progrese considerabile, dar după cum era şi firesc, mai există şi anumite lipsuri datorită inerţiei unor conducători din instituţiile muzicale, comodităţii în elaborarea repertoriilor.

Faţă de stagiunea trecută, repertoriul actualei stagiuni a Filarmonicii „George Enescu" este mult mai variat, cuprinzînd un număr însemnat din lucrările autorilor clasici şi contemporani. Este îmbucurător faptul că muzica preclasicilor şi clasicilor, care contribuie la educarea şi creşterea în bune condiţii a unui public muzical nou, apare bogată în programele acestei stagiuni. Avînd în vedere calitatea artistică cît şi valoarea ei educativă, ne-am bucura dacă în programele tuturor orchestrelor noastre (oare executarea acestor piese nu contribuie la ridicarea nivelului unei orchestre prin precizie, acurateţe sonoră, ştiinţa cîntării polifoniei şi a cizelării ?) ar figura mai des muzica acestor compozitori.

Este inutil să mai subliniem importanţa creaţiei lui Johann Sebastian Bach în istoria muzicii. Cu toate acestea, muzica lui Bach este încă insuficient interpretată în sălile noastre de concert. Oare şefii de orchestră nu au ce alege din imensa creaţie a lui Bach ? Se ştie că pentru o orchestră ca şi pentru orice interpret muzica lui Bach constituie o piatră fundamentală în formarea lor ; din pricina faptului că arta lui Bach este puţin prezentă în preocupările interpreţilor, se observă la mulţi dintre ei o greutate în redarea muzicii polifonice. Din punct de vedere al disciplinei, al cîntării în ansamblu, muzica lui Bach constituie un preţios examen. Şi nu numai atît : nu ne putem imagina un iubitor de muzică căruia muzica lui Bach să nu-i fi relevat imagini artistice puternice, bogate în conţinut, sentimente profund umane, care să-i dezvolte fondul aperceptiv muzical, ajutîndu-l la înţelegerea altor capodopere ale muzicii care au urmat lui Bach.

Un alt compozitor care nu apare prea des în programele noastre de concert este Mozart. Cu excepţia simfoniilor în mi bemol, sol minor şi do major (Jupiter), celelalte lucrări sînt aproape uitate. Oare simfoniile „Praga", „Haffner", atîtea splendide concerte de pian, vioară, serenade, casaţiuni etc. nu merită un mai viu interes ? Dar marele număr al simfoniilor lui Haydn, care au rol educativ atît de important, prin limpezimea şi echilibrul lor, prin sentimentul sănătos, robust, optimist pe care-l degajă ? Cît de edificator este exemplul interpreţilor şi orchestrelor sovietice, care acordă muzicii clasice importanţa corespunzătoare valorii pe care o prezintă !

În privinţa muzicii romantice, nu putem aduce obiecţii, ea este în genere reprezentată în programele noastre. Cu toate acestea, compozitori ca Schubert, Berlioz, Bruckner, Mahler ar putea fi mai adesea prezenţi pe afişele de concert.

În alegerea repertoriului de muzică modernă trebuie să fim mai exigenţi, oferind publicului acele lucrări care conţin o muzică realistă, expresivă, redînd lupta omenirii spre mai bine.

Desigur că există mari personalităţi contemporane, care datorită condiţiilor în care au trăit şi trăiesc prezintă contradicţii. Este tocmai datoria celor ce alcătuiesc repertoriile să aleagă lucrările valoroase care pot fi promovate cu succes. În acest sens autori ca Prokofiev, Şostakovici, Kabalevski, Haciaturian, Bartók, Strawinski, Honegger, Hindemith, Berg, Milhaud, Malipiero, Petrassi, Britten au lucrări reprezentative care se cer cunoscute în sălile noastre de concert. Dintre cele şapte simfonii de Prokofiev au fost redate de dirijorii noştri doar două, pe lîngă foarte puţine concerte şi alte lucrări pentru orchestră ale acestui eminent compozitor sovietic.

Felul cum este înscrisă în repertoriu muzica romînească — nelipsită în programele fiecărui concert — aduce uneori o notă de monotonie, datorită faptului că se tinde spre repetarea aceloraşi lucrări nu întotdeauna bine alese. Spre exemplu, din compoziţiile lui Paul Constantinescu se execută mai rar suita „Nunta în Carpaţi" şi prea adesea dansurile şi muzica rapsodică ; din lucrările lui Mihail Jora, Simfonia este neglijată, din muzica lui Enescu suita „Sătească", Simfonia de cameră, Simfonia III-a, Uvertură sînt mult prea rar executate.

Filarmonica de stat „George Enescu" ne oferă un exemplu pozitiv în care priveşte repertoriul romînesc pe care-l face cunoscut în turneele sale peste hotare. De fiecare dată ele reprezintă muzica noastră printr-un număr foarte redus de piese, de obicei de factură restrînsă pe care le repetă în dauna unor lucrări variate, complexe, care să reprezinte puternic creaţia noastră. Prima noastră orchestră simfonică nu se poate lăuda, din păcate, cu prezentarea peste hotare a vreunei simfonii romîneşti ! Cît de elocventă este în acest sens pilda unor orchestre simfonice ca cea a Uniunii Sovietice sau Radiodifuziunii şi Televiziunii franceze care promovează cu consecvenţă în turneele lor creaţia naţională !

Pe de altă parte, din repertoriul actualei stagiuni lipsesc în genere lucrări ale înaintaşilor muzicii noastre. Credem că este necesar să se includă creaţii ca Simfonia de George Stephănescu, şi alte lucrări de Constantin Dimitrescu (pentru violoncel şi orchestră), Iacob Mureşianu, Ed. Caudella, Al. Castaldi, J. N. Otescu, C. Notara, D. Cuclin ş.a. alese astfel încît să exprime aportul compozitorilor din diferite generaţii la dezvoltarea muzicii noastre.

În ţările de democraţie populară au fost create multe lucrări valoroase care ar merita să figureze mai des în sălile noastre de concert. Spre exemplu, autori din şcoala cehă, şcoala maghiară (din cadrul căreia în afară de Bartók şi Kodaly aproape că nu cunoaştem nimic), bulgară, apar foarte rar la noi. Oare lucrări ale unor creatori ca Vladigherov, Lutoslawski, Eugen Suchon, şi atîţia alţii nu ar trebui să fie frecvente în repertoriul orchestrelor noastre ?

Creaţia compozitorilor progresişti, a compozitorilor din şcolile naţionale care se afirmă în zilele noastre, ca de pildă cei din Brazilia, Mexico etc. se cuvine pe larg promovată în sălile noastre de concert.

Repertoriul de operă, căruia îi este caracteristică larga accesibilitate, prezintă de asemenea o repartiţie defectuoasă a autorilor genului. Astfel, la Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R. lipsesc cu desăvîrşire creatori mari ca Haendel, Gluck, Weber, Wagner, Ravel, Debussy, Korsakov, Musorgski, R. Strauss. Înscrierea în repertoriu a unui mare număr din operele lui Mozart ar dezvolta la interpreţi în mod considerabil muzicalitatea, simţul stilului, fineţea, frazarea. Capodoperele luminoase ale muzicii wagneriene ar obişnui pe cîntăreţii noştri cu o interpretare dramatică, cu un remarcabil simţ al scenei, cu spiritul muzicii moderne, în care armonia ne apare mult mai evoluată, polifonia de o expresivitate deosebită în timp ce orchestra are o participare intensă, prin amplele comentarii simfonice.

Literatura contemporană a genului trebuie de asemenea promovată, bineînţeles este necesară o selecţie cu mare atenţie, pentru a putea oferi publicului tot ceea ce este mai reprezentativ, mai valoros. Să ne gîndim la opera „Război şi pace" de Prokofiev, la operele lui Janacek, la opera „Vîltoarea" de Eugen Suchon şi la atîtea altele !

O altă problemă este cea a baletului. Socotim că ar fi mult mai potrivit, pentru îmbogăţirea repertoriului nostru dacă, în loc să montăm un balet ca „Giselle" care necesită eforturi disproporţionate faţă de conţinutul expresiv limitat, convenţional al lucrării, ne-am îndrepta toată atenţia asupra prezentării unor balete de Prokofiev, Haciaturian, Stravinski, Ravel, Bartók, Paul Constantinescu.

Teatrele de operă şi balet trebuie să găsească cele mai eficiente mijloace pentru prezentarea în bune condiţiuni a lucrărilor compozitorilor noştri. Este necesară atît o interpretare atrăgătoare, de calitate, cît şi o acţiune bine desfăşurată de popularizare a acestor spectacole în rîndul publicului.

Reuşita seară de operă şi balet cu lucrările compozitorilor Mihail Jora, Paul Constantinescu şi Zeno Vancea, care a avut loc la Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R. la începutul lunii noiembrie, a dovedit succesul cu totul remarcabil al acestui gen de spectacole precum şi interesul viu al publicului faţă de creaţia autohtonă.

Nu putem să nu reluăm o veche şi discutată problemă — aceea a programelor Radiodifuziunii. Într-un articol apărut nu demult în revista „Contemporanul", Petre Brîncuş a expus clar, bine documentat, un punct de vedere pozitiv, cerînd programe variate, în care muzica clasică şi romantică să fie reprezentată prin lucrări de toate genurile şi nu numai prin cîteva simfonii şi poeme simfonice de mare popularitate. De asemenea, s-a cerut introducerea în audiţiile de muzică simfonică a lucrărilor valoroase ale artei secolului nostru, cum ar fi cele aparţinînd unor muzicieni ca Prokofiev, Bartók, Honegger, Hindemith, Ravel, Debussy, Janacek, Malipiero etc.

Credem că asemenea exigenţe ale publicului se cuvin satisfăcute. Printr-o muncă intensă de popularizare a marilor compozitori, vom contribui la ridicarea nivelului artistic al publicului, oferindu-i posibilitatea de a admira noi şi caracteristice lucrări, precum şi la dezvoltarea culturii muzicale, la înflorirea artei noastre interpretative şi activităţii creatoare a muzicienilor noştri.

LUNA PRIETENIEI ROMÎNO-SOVIETICE

Intîlnirea compozitorilor sovietici Vano Muradeli şi Iurii Miliutin cu compozitori romîni

In cadrul vizitei făcută în ţara noastră, cu prilejul Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice, compozitorii sovietici Vano Muradeli şi Iurii Miliutin au fost oaspeţii Uniunii Compozitorilor din R.P.R. La întîlnirea cu compozitorii romîni, care a avut loc în ziua de 12 octombrie a.c. la sediul Uniunii Compozitorilor, s-a desfăşurat un cald şi prietenesc schimb de păreri din care spicuim cele ce urmează.

Compozitorul Ion Dumitrescu, primul secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.:

— Iubiţi tovarăşi, avem în mijlocul nostru doi oaspeţi dragi, invitaţi personali ai Uniunii Compozitorilor din R.P.R. şi sîntem fericiţi că am început cu dînşii seria relaţiilor noastre cu muzicienii de peste hotare în acest an de lucru.

Tov. Vano Muradeli şi Iurii Miliutin sînt muzicieni iubiţi şi admiraţi în patria noastră. De curînd am avut bucuria să cunoaştem valoroasa operetă „Zarvă între fete" de I. Miliutin, montată pe scena Teatrului nostru de operetă.

Am căutat ca oaspeţii să petreacă puţinul timp pe care-l au la dispoziţie, în modul cel mai plăcut. Nu ştim în ce măsură am izbutit. Ţinem, însă, să-i asigurăm că tot ce am făcut izvorăşte din deosebită dragoste şi dintr-un adînc sentiment de prietenie care vor creşte cu fiecare zi.

Şi acum, cu buna învoire a oaspeţilor noştri, îi rugăm să ne spună cîteva cuvinte despre unele probleme pe care le consideră importante.

Compozitorul Vano Muradeli:

Dragi tovarăşi şi prieteni, permiteţi-mi, în primul rînd să vă mulţumesc din toată inima pentru frăţeasca invitaţie, care ne-a dat posibilitatea să venim în minunata dv. patrie, să cunoaştem oamenii de aci şi, ceea ce este deosebit de preţios pentru noi, să ne întîlnim cu compozitori romîni talentaţi. Permiteţi-mi să mulţumesc pentru aceasta.

De mult am vrut să venim în Romînia. Eram atraşi foarte mult de patria dv., în primul rînd pentru că ţara dv. merge pe acelaşi drum cu Uniunea Sovietică: drumul socialismului. În al doilea rînd, pentru că muzica dv. reflectă aceleaşi sentimente pe care le reflectă şi muzica poporului sovietic. În al treilea rînd, pentru că sînt foarte multe puncte comune între poporul rus şi poporul romîn, pentru că natura ţării dv. seamănă foarte mult cu cea a ţării mele de baştină, Gruzia.

Acestea sînt principalele motive pentru care doream să venim în ţara dv. Iar scopul acestei vizite — pe lîngă faptul că are loc în cadrul Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice — este şi de a cunoaşte creaţia romînească, ca astfel să existe o înfrăţire şi mai puternică între noi, în urma acestui schimb de experienţă.

Deseori, prietenii mei îmi obiectează că în discuţiile mele folosesc prea mult cuvîntul „dragoste". Dacă amintesc de dragoste, este pentru că dragostea este sentimentul principal care generează muzica. De aceea scriu aşa cum iubesc, despre ceea ce iubesc.

Dar cînd scriem despre dragoste, scriem şi despre ură, despre acea ură care împiedică dragostea noastră. Dacă au fost, pentru poporul sovietic, clipe grele, ele au fost cîntate în aceeaşi măsură ca şi dragostea fierbinte pentru patrie. De altfel, şi clasicii au procedat la fel, iar în creaţiile lor

găsim aceleaşi sentimente. De aceea şi dv. compozitorii din R.P.R. şi noi compozitorii din U.R.S.S., în creaţiile noastre alegem ca tema cea mai importantă, tema luptei pentru pace şi din toată inima luptăm pentru ea.

Dv. dragi prieteni, ştiţi din presă cît de mult luptă pentru pace tov. N. S. Hruşciov şi sîntem mîndri că avem un astfel de conducător. Aceleaşi sentimente de dragoste le avem şi faţă de Primul secretar al Partidului Muncitoresc Romîn, tov. Gh. Gheorghiu-Dej, care de asemenea luptă pentru acelaşi înalt ideal şi faţă de Partidul Muncitoresc Romîn, care alături de toate partidele comuniste din lume şi alături de omenirea progresistă de pretutindeni luptă pentru ziua fericită de mîine.

Noi compozitorii sovietici dorim fericirea poporului nostru iar dv. doriţi fericirea poporului dv. Noi vrem să ne înfrăţim cu toate popoarele şi dv. doriţi acelaşi lucru. Noi vrem pace în patria noastră şi în toată lumea, dv. doriţi la fel. De aceea creaţia compozitorilor sovietici din ultimul timp ca şi creaţia dv. este închinată acestei teme.

O problemă foarte acută, care trezeşte totdeauna dezbateri şi la noi, şi probabil şi la dv. este : cum să scrie, care trebuie să fie limbajul muzical al unui compozitor contemporan ? Trebuie acesta să fie o continuare a moştenirii clasice, cu elementele acestui limbaj în dezvoltare ? Sau trebuie să fie ceva nou, alcătuit din noi mijloace de expresie muzicală ?

Dacă ne referim la muzica unor compozitori sovietici, vom vedea că ea se remarcă printr-o mai mare complexitate a elementelor de expresie muzicală — iar dacă ne referim la creaţia altor compozitori sovietici vom vedea că ea dezvoltă mai mult moştenirea trecutului, în ce priveşte melodia, armonia, polifonia, ritmica.

Punctul meu de vedere este următorul : valoarea unui om este determinată de folosul pe care el îl aduce poporului, de folosul pe care-l aduce artei, literaturii, construirii noi societăţi. Aşa fiind, cred că orice muzică are dreptul la existenţă, dacă ea serveşte cauzei dezvăluirii ideilor înaintate ale poporului, dacă este accesibilă poporului, dacă este înţeleasă de popor şi dacă ajută poporului să construiască socialismul. Dacă dv. sînteţi de acord cu aceasta, atunci am putea discuta şi ce formă de compoziţie ar putea duce mai curînd la realizarea acestui ţel.

Eu sînt caucazian şi temperamentul meu este la fel de fierbinte ca şi temperamentul romînesc. M-aş numi mai degrabă om dintr-un climat meridional, decît dintr-un climat temperat. Astfel se explică de ce în creaţia mea se întîlneşte foarte mult forte şi piano şi foarte puţin mezzo-forte. Nu reuşesc să scriu mezzo-forte, deşi consider că aceste mezzo-forte ar putea exprima mult mai puternic sentimentele, decît fortissimo. Eu însă simt atît de puternic muzica şi viaţa — de la ff pînă la ppp — încît folosesc aceste puncte extreme...

Cînd ascult muzica unui compozitor care copiază pe cea a lui Glinka, Ceaikovski, Debussy, Ravel, Franck, cred că aceasta este muzică de prisos. Consider că fiecare compozitor trebuie să se exprime pe el, viaţa şi năzuinţele lui, ale poporului. Să se reflecte viaţa în el şi el să reflecte viaţa. Nu trebuie să copieze. Eu sînt pe de altă parte, împotriva unuia pe care mama l-a învăţat să umble pe picioare, dar el se gîndeşte să umble în mîini, pentru ca să nu semene nici cu tata, nici cu mama. Îmi place cînd omul umblă pe picioarele sale.

Iată cum înţeleg eu muzica contemporană, socotind că compozitorul trebuie să stea pe picioarele sale.

Există un proverb : „cel ce caută cu perseverenţă, acela întotdeauna găseşte". Mai trebuie însă adăugat ceva : oamenii trebuie să înţeleagă, să valorifice, să aprecieze ceea ce ai găsit, să dea viaţă elementelor bune pe care le-ai găsit. De aceea există în U.R.S.S. Uniunea Compozitorilor, pentru ca să ajutăm ca atunci cînd un compozitor sau un muzicolog creează o lucrare de valoare pe acest plan larg, acea lucrare să devină un bun al poporului, să fie cunoscută de oameni.

Compozitorul Zeno Vancea :

Aş vrea să amintesc mai întîi iubiţilor noştri oaspeţi că legăturile noastre cu muzica marelui popor prieten nu sînt de dată recentă. Pentru dezvoltarea muzicii noastre, şcoala naţională rusă — de la Glinka pînă la Ceaikovski — a constituit totdeauna un model foarte puternic. Pe la sfîrşitul veacului trecut, unii dintre compozitorii noştri care au ajuns în contact cu concepţia estetică şi cu convingerile ideologice ale grupului celor cinci — Gavriil Musicescu — a pus pentru prima dată în istoria muzicii romîneşti cu acuitate şi convingere problema sprijinirii creaţiei culte pe muzica populară.

Cam în aceeaşi vreme s-au pus bazele unei vieţi muzicale mai dezvoltate la noi şi cînd Eduard Wachmann a inaugurat concertele simfonice regulate, găsim reprezentată foarte bogat muzica compozitorilor ruşi şi ştim din mărturisirile contemporanilor cît de mult le-a folosit pentru dezvoltarea artei muzicale romîneşti, exemplul şcolii ruse.

Chiar pentru compozitorii generaţiei mele, care am studiat în străinătate, şcoala naţională rusă — de la clasicii ruşi în frunte cu Musorgski — pe care îmi permit să-l citez cel dintîi, pentru că îmi este cel mai drag şi cel mai apropiat — a constituit întotdeauna un înalt şi nepreţuit model.

Sprijinirea pe tradiţia clasică şi pe tezaurul muzical naţional în vederea unei creaţii muzicale care să slujească un scop bine definit, acela pe care maestrul Muradeli l-a înfăţişat pe drept cuvînt ca cel mai nobil — construirea socialismului— acesta este şi obiectivul nostru şi păstrăm o deosebită recunoştinţă compozitorilor sovietici a căror creaţie ne-a servit şi ne va servi ca model.

Ţin minte şi astăzi momentul cînd cu prilejul vizitei noastre la Moscova, stînd de vorbă într-o atmosferă prietenească cu tovarăşii de la revista „Sovetskaia Muzîka", aceştia ne-au spus : „sîntem

foarte fericiți că în lagărul socialist creația și gîndirea muzicală se dezvoltă în mod creator. Noi sîntem bucuroși să vedem cum fiecare dintre compozitori și fiecare Uniune de compozitori rezolvă cu puteri proprii în raport cu condițiile specifice, marile probleme ale creației muzicale noi, realist socialiste".

De aceea caut să subliniez cele spuse de tov. Muradeli, care a arătat că în artă nu are ce căuta copia. Vreau să rog pe tov. Muradeli, ca unul care face parte din republicile surori din marea familie a Uniunii Sovietice, să ne arate cum au ajuns compozitorii gruzini — și compozitorii din celelalte republici unionale a căror muzică o cunoaștem din ce în ce mai mult — să realizeze o muzică actuală în ce privește conținutul, pătrunsă de specificul național în ce privește forma.

Compozitorul Vano Muradeli:

Tov. prof. Zeno Vancea a pus o problemă foarte interesantă. Voi răspunde cu două subprobleme. Prima: În epoca construirii socialismului și a comunismului, arta trebuie să fie națională în formă și socialistă în conținut. De aceea pot spune că muzica rusă dezvoltînd caractere specifice pentru omul rus — sub forma intonației ruse, a melodiei, armoniei și polifoniei ruse —, creează un complex propriu al său, național în formă, care este muzica rusă. Dar la acest element se mai adaugă specificul muzicii ruse sovietice, al muzicii gruzine sovietice etc., după cum și la dv., muzica romînească de azi nu este numai „muzică romînească" ci este „muzica romînească realist socialistă", căci acest termen „realist socialist" determină conținutul acestei muzici. Nu sînt de acord cu punctul de vedere că pentru ca o muzică națională să se poată apropia de muzica altor popoare, trebuie să-și piardă din specificul său. Fiecare muzică trebuie să-și păstreze forma națională. Dar cum ea reflectă contemporaneitatea socialistă, forma muzicii naționale se lărgește, pentru că vechile forme, deși într-o măsură oarecare ne sînt de ajutor, nu pot totuși cuprinde în întregime noul conținut socialist. Și cum principiul dialectic de dezvoltare a societății omenești se reflectă și în artă, are loc o îmbogățire reciprocă a conținutului și formei, acesta din urmă lărgindu-se, îmbogățindu-se pentru a putea exprima noul conținut socialist.

Și a doua subproblemă: sînt și artiști care consideră lucrurile astfel: ei au casa lor națională, făcută de piatră, cu ferestre foarte înguste, cu sobe proaste, care fac ca fumul să iasă în cameră. Alături, un vecin și-a construit o casă nouă, luminoasă. Ei totuși vor să rămînă în condițiile în care trăiesc. Ei bine, aceasta duce la o mărginire, la naționalism. Fiecare popor înaintat, mare sau mic, va lua, fără îndoială, ceea ce este bun, acele elemente care sînt apropiate de el, care să nu-l lipsească de caracterul său național. Așa se explică de ce marii compozitori ruși nu au neglijat niciodată marile cuceriri ale simfonismului german, de pildă, și au luat din acesta tot ceea ce putea îmbogăți cultura lor națională.

Nu sînt muzicolog, pentru a trage concluzii din acest fapt, dar pot spune că muzica contemporană în Uniunea Sovietică este națională în formă, socialistă în conținut și se caracterizează printr-un înalt nivel profesional, prin aceea că preia cele mai valoroase elemente din muzica universală, pe care le dezvoltă astfel încît ea să răsune pretutindeni. Așa gîndesc eu.

Compozitorul Iurii Miliutin:

Mărturisesc că vizita în țara dv. a fost o sărbătoare neobișnuită pentru mine. Am reușit să vedem multe lucruri, am ascultat orchestre simfonice, muzică populară, operă, operetă, coruri pionierești, ansambluri de estradă. Această diversitate ne-a produs o puternică impresie. Și însăși viața — copiii care se joacă pe bulevarde, pensionarii care se odihnesc în parcuri, stadioanele remarcabile, teatrele nou construite — toate acestea creează o puternică impresie de viață nouă, luminoasă. Nu mai vorbesc de natura însăși, de soare și de aer, care se îmbină minunat.

Minunați sînt romînii, cărora le găsesc multe caracteristici comune cu rușii: sinceritatea, ospitalitatea, lipsa de îngîmfare.

Vreau să scriu un articol — cu fotografii — despre arta dv., despre tot ce am văzut aci.

Am impresia că opereta romînească a realizat foarte mari succese. Sînt cîteva operete care au intrat temeinic în viața poporului. Le-am văzut jucate la Dresda, Odessa, Moscova, le aud la radio. Acest lucru dovedește că acest gen de artă a căpătat un caracter național propriu, că și-a găsit un loc determinat în viața muzicală. Doresc și în viitor noi succese acestui gen.

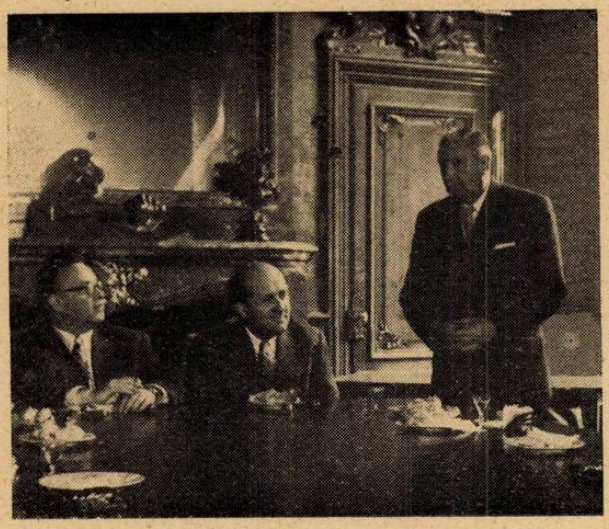
O impresie foarte bună mi-a produs ansamblul Teatrului de Operetă. Am avut posibilitatea să scriu în presa noastră centrală — în Pravda — un articol despre acest teatru. Cu ocazia revederii am constatat că teatrul a căpătat forță și mi se pare că aceasta se datorește faptului că promovează mereu elemente noi, tinere și am impresia că în aceasta constă garanția succesului.

Cînd maeștrii lucrează singuri, fără tineret, se produce o stagnare în artă, în timp ce această reînnoire aduce mereu noi succese. Mi se pare că și alte teatre trebuie să atragă cu mai multă îndrăzneală tineretul, consider aceasta ca o problemă vitală.

S-a vorbit de elementul național în artă. Tov. Muradeli vorbea de pericolul închistării naționale. Prin punerea în scenă a operetei „Zarva între fete", tov. N. Constantinescu, regizorul Teatrului de Operetă din București, a demonstrat ideea pe care a expus-o tov. Muradeli. Ar fi putut merge pe linia închistării naționale, reproducînd montarea de la Moscova. Dar la Moscova montarea a fost făcută pentru a fi înțeleasă de moscoviți. Tov. Constantinescu a procedat just, montînd în așa fel încît să fie cît mai pe înțelesul romînilor. Prin aceasta nu s-a adus nici o daună artei ruse, ci dimpotrivă, un serviciu.

Și este interesant faptul că la spectacol am fost eu, a fost tov. Muradeli, au fost reprezentanți ai Ambasadei sovietice și toți am înțeles spectacolul ca un spectacol rus.

Unii tovarăși romîni se temeau de o deformare a spectacolului, prin introducerea unor lucruri



I. Miliutin vorbind

personale ale regizorului. Sînt de părere că în artă nu trebuie să ne conducem după dogme. Trebuie să avem atitudine creatoare, îndrăzneață, să avem fantezie în arta noastră.

În încheiere, vreau să spun că dacă cineva dintre dv. va veni la Moscova și dacă voi afla cînd vine, îl voi întîmpina cu căldură.

Tov. Muradeli :

Îl rog pe tov. Miliutin să mă asocieze și pe mine cînd vă va întîmpina pe dv.

Tov. Ion Dumitrescu :

Cu aceasta încheiem întîlnirea noastră. Înainte de a ne despărți, vreau să mulțumesc oaspeților pentru frumoasele cuvinte pe care ni le-au spus, din care avem multe de învățat. Aș mai vrea să-i asigurăm — deși cred că nu mai este nevoie — că dragostea noastră este puternică pentru arta sovietică, pentru poporul sovietic, ceea ce cred că dînșii au avut ocazia să vadă în scurta lor ședere aci. Dacă vor mai veni, vor avea prilejul să constate cum această dragoste crește și dă rezultate în domeniul artei și al vieții noastre.

Insemnări despre dramaturgia operetei

de IURII MILIUTIN

Maestru emerit al artei din R.S.F.S.R.

Prezența în mijlocul nostru a muzicienilor sovietici, oaspeți în LUNA PRIETENIEI, ne-a prilejuit unele discuții rodnice, legate de munca artistică a compozitorului. În cele ce urmează compozitorul Iurii Miliutin, autorul operetelor „Trembita", „Zarvă între fete", „Sărutul Cianitei" ș. a., care au fost reprezentate cu succes atît în U.R.S.S. cît și peste hotare, ne împărtășește părerile sale cu privire la rolul dramaturgiei în creația de operetă, și în general în teatrul muzical.

Mi se pare că atunci cînd vorbim despre opereta contemporană, una din cele mai importante probleme, ce condiționează realizarea noilor creații, este aceea a dramaturgiei literare, a libretului.

O dramaturgie puțin interesantă, un libret construit șubred, sprijinit pe elemente nesemnificative, este de la sine înțeles că va oferi un material slab muzicii. Dacă cercetăm ultimele realizări ale compozitorilor în acest domeniu al teatrului muzical, sîntem nevoiți să recunoastem că materialul dramatic literar nu este totdeauna satisfăcător.

Este adevărat că în ultima vreme opereta noastră a înregistrat incontestabile succese. Părerea mea este că aceste succese s-au datorat în primul rînd faptului că libretul era bun și că însăși tema cucerea spectatorul.

Una din însușirile care condiționează un libret bun este, fără îndoială, actualitatea tematicii sale. Poporul iubește temele cu caracter contemporan, legate de evenimentele actuale și dorește să le vadă oglindite în spectacol. Tema se cere însă aleasă de libretist cu mult discernămînt, tocmai sub raportul actualității.

Temele mari contemporane sînt totdeauna importante, ele nu se uzează. Atenția compozitorilor trebuie să se îndrepte asupra acestora. De asemenea, temele contemporane trebuie privite totdeauna în chip sintetizant, generalizant și în perspectiva dezvoltării lor revoluționare.

În unele compoziții ale noastre s-a întîmplat totuși ca amănuntele vieții zi de zi să apară pe primul plan — ceea ce a făcut ca ele să-și piardă din interes față de public. De acest lucru nu au fost scutite nici chiar unele lucrări valoroase, cu muzică foarte bună, ca operetele „Moscova-Ceremușki" de Șostakovici, „Primăvara cîntă" de Kabalevski ș. a.

În legătură cu actualitatea temei se mai naște și o altă problemă conexă, deosebit de importantă : aceea a durabilității unei lucrări. Compozitorul trebuie să creeze pentru mai mulți ani. Trebuie să ținem seama, de altfel, că făurirea unei operete nu este o muncă artistică prea ușoară. O spun din proprie experiență. O asemenea „investiție" — dacă îi putem spune astfel — trebuie

făcută cu multă socoteală, așa încît lucrarea să poată înfrunta anii...

Unul dintre cele mai pozitive exemple ni-l oferă, sub acest raport, „Vînt de libertate" de Dunaevski. Opereta aceasta și-a dovedit valabilitatea, de-a lungul anilor. De ce? Pentru mai multe motive. Ea are o seamă de legături cu viața contemporană, oglindește în chip pregnant mișcarea partizanilor, lupta oamenilor simpli pentru libertate și pentru o viață nouă, lupta pentru pace și pentru prietenie. Ea este plină de romantism, este pătrunsă de un lirism sincer, cald și oglindește, la un nivel înalt, dragostea curată. Un asemenea material dramaturgic bogat i-a dat posibilitatea remarcabilului compozitor să creeze melodii foarte vii, să realizeze o dramaturgie muzicală plină de substanță, care cucerește pe spectator. Se explică astfel succesul și durabilitatea acestei operete devenită larg populară.

Voi mai da un alt exemplu: opereta „Nunta din Malinovka" de Boris Aleksandrov în care este oglindit un episod din epoca războiului civil — lupta în Ucraina, dintre roșii și albi.

Această operetă este pătrunsă de un intens suflu romantic. Subiectul se dezvoltă fără agitație ieftină, inutilă. În această operetă sînt înfățișați într-o formă foarte satirică banditii albi, oameni de nimic, care se dedau la tot soiul de huliganisme. Sînt personaje vii, negative, prezentate cu multă culoare, în chip convingător. Găsim pe de altă parte veselie, lirism. Nu lipsesc dragostea, romantismul, împletite organic cu cele mai bune tradiții ale teatrului ucrainian. A fost un adevărat spectacol popular reprezentat pe scena Teatrului de Operetă din Moscova de 800 ori.

Muzica lui Aleksandrov a folosit foarte mult folclorul. Pentru prima oară în creația noastră a fost introdusă, pe o scară atît de largă, într-o operetă, muzica populară. Compozitorul a redat foarte bine culoarea specifică a cîntecelor populare ucrainiene.

În teatrul muzical de operetă au fost realizate, în ultima vreme, o seamă de alte spectacole, dintre cele mai diverse. Genul este foarte variat, îmbrăcînd forma de vodevil, de comedie bufă, piesă satirică, pamflet etc. Și-a făcut loc teoria că opereta pe teme contemporane trebuie să-și afle rezolvarea pe o linie comică, de comedie ușoară, de vodevil. Dar mi se pare că astfel de spectacole nu au posibilitatea construirii unei desfășurări muzicale de amploare deosebită. Un spectacol de conflict dramatic, de pildă, nu poate fi redat sub formă de vodevil. În prezent, cred că avem nevoie de realizări mult mai complexe, care să prezinte problemele de ordin social deschis, cu curaj. Trebuie înfățișate viguros situațiile, conturate cu mult relief caracterele. Avem datoria să considerăm teme de valoare durabilă și nicidecum amănunte nesemnificative. Cu atît mai mult le incumbă compozitorilor sarcina de a angrena în munca lor talente literare de primul ordin, pe care să le intereseze la făurirea unor librete cît mai valoroase. Lucrînd laolaltă cu dramaturgul, compozitorul nu va face decît să transmită ideile sale. El nu va face, desigur, munca dramaturgului, dar se va sfătui cu el. Această colaborare este foarte necesară și deosebit de importantă. Am impresia că în fond, aici se dă totdeauna o luptă între dramaturg și compozitor. În unele cazuri dramaturgul îl învinge pe compozitor și dacă lucrarea este interesantă, va rezulta o piesă cu muzică. În celălalt caz, dacă muzicianul este mai puternic decît dramaturgul, acesta din urmă va merge alături de compozitor. Rezultatul va fi o operetă cu o puternică dramaturgie muzicală. Dar cred că lupta pentru prioritatea dramaturgiei literare în operetă nu duce la rezultate prea bune. Numai atunci cînd libretistul înțelege ideile, intențiile compozitorului și cînd merge cu toată dragostea și dăruirea în întîmpinarea acestora, se poate ajunge la o lucrare valoroasă.

Aș dori să spun un cuvînt și despre opereta românească contemporană. Cunosc operetele românești atît din audițiile radiofonice cît și direct, de pe scenele diferitelor teatre muzicale din Odesa, Dresda, Berlin ș. a. Timpul a confirmat valabilitatea operetelor românești și toate vădesc poziția justă pe care au adoptat-o compozitorii. Fapt este, că ele plac, că ele au cucerit și publicul.

Țin să relev că am văzut la Dresda, de exemplu, opereta „Lăsați-mă să cînt" de Gherase Dendrino, iar la Berlin „Plutașul de pe Bistrița" de Filaret Barbu și m-am bucurat mult de succesul lor pe lîngă publicul german, obișnuit, cum se știe, cu operetele vieneze.

Impresia mea este că dezvoltarea de viitor a operetei românești ridică aceleași probleme ca și opereta noastră. Exigențele spectatorului de operetă sînt aceleași. El vrea să vadă temele contemporaneității exprimate într-o formă artistică, frumos realizată: subiecte atrăgătoare, bogăție de idei, caracterizări ascuțite și un umor inteligent — toate acestea fără ca autorii să ofere de-a gata și „morala fabulei". Cred că acest moment a fost depășit și că a venit acel timp cînd publicul, care s-a ridicat enorm, își poate trage singur concluziile, morala.

O asemenea muncă artistică bine organizată și cu talent susținută va duce la crearea de noi și remarcabile lucrări, va duce la o nouă înflorire a genului.

De vorbă cu V. Muradeli

În cursul unei convorbiri, maestrul V. Muradeli ne-a expus în linii mari preocupările sale actuale.

„Anul acesta am scris o Cantată în cinstea aniversării unui deceniu de la instaurarea Republicii Populare Chineze. Ea are un caracter festiv, exprimînd dragostea și prețuirea marelui popor vecin și prieten care construiește socialismul. Această lucrare a fost cîntată în primă audiție cu prilejul sărbătoririi care a avut loc, la 1 octombrie a.c., la Teatrul din Kremlin.

O parte din activitatea mea am consacrat-o redactării din nou a operei „Marea Prietenie" care, după cum se știe, a fost criticată în cadrul Rezoluției din 1948 a C.C. al P.C.U.S. Această nouă versiune a operei a fost cu totul necesară. În mod deosebit textul alcătuit de Gheorghi Mdivani a trebuit să fie refăcut. Sub această înfățișare opera a fost dată în repetiție ; prima audiție va avea loc în curînd la postul de Radio-Moscova. În urma acestei audiții largi, muzicienii și publicul sovietic își vor spune desigur cuvîntul. Dacă noua operă „Marea Prietenie" se va bucura de succes, ea va intra în repetiție pe scena Teatrului Mare din Moscova".

— *Ce alte preocupări creatoare aveți în momentul de față ?*

„În prezent lucrez la o a doua operă : „În zilele lui octombrie 1917", pe un libret întocmit de poetul Vladimir Lugavskoi. Lucrarea are în general un caracter eroic, exprimînd sentimentele și gîndurile oamenilor muncii în vremea glorioaselor zile amintite.

Opera se desfășoară pe două planuri : lupta revoluționară purtată de oamenii muncii și totodată o temă de dragoste. De aici o muzică al cărei caracter este după împrejurări, eroic și dramatic, alteori liric. Intenția pe care o urmăresc în chip stăruitor în această lucrare este de a mă păstra pe linia marii tradiții a operei rusești, reprezentată de opere ca Boris Godunov și Kneazul Igor. Preocuparea mea de căpetenie este de a scrie o muzică de largă melodicitate, cît mai accesibilă și care să poată prinde pe ascultător".

— *Sînt cunoscute, din audițiile radiofonice, cele două simfonii ale dv. În acest domeniu simfonic ce noi lucrări pregătiți ?*

„În prezent lucrez la simfonia a treia. Inspirîndu-mă din actualitatea revoluționară a științei sovietice, urmăresc să evoc într-o lucrare de amploare, mărețele realizări ale acesteia.

Sînt încredințat că cei dintîi cosmonavigatori vor fi tinerii sovietici. Astfel m-am hotărît să le închin lor această nouă simfonie".

— *Cosmonavigația este, fără îndoială, o problemă de viitor.*

„Desigur, compozitorul trebuie să privească evenimentele prin perspectiva viitorului și convingerea mea este că acest lucru se va realiza încă în timpul vieții noastre. Iubesc tineretul și sînt fericit că lui îi este rezervat acest viitor minunat".

— *Sînt cunoscute și la noi sentimentele calde care vă leagă de tineretul comsomolist. Ne amintim că acum cinci ani, cînd tinerii din Moscova au plecat să desțelenească regiuni noi ce urmau să fie date culturii, aveau pe buze cîntecele dv.* („Plecăm noi, prieteni, în ținuturi îndepărtate" ș. a.) *Cîntecele dv. au însuflețit și pe constructorii hidrocentralei Angara. Ce ne puteți spune în legătură cu creația dv. pentru tineret ?*

„Eu însumi am fost, acum 35 ani, comsomolist. Natural, la vîrsta mea nu mai pot face parte din organizația comsomolului. Dar, mă simt strîns legat de năzuințele și munca tineretului și atît timp cît trăiesc voi sta cu tot sufletul alături de el.

Trebuie să vă spun că pînă în prezent am scris aproximativ trei sute de cîntece — cu caracter de masă, lirice ș. a. — majoritatea acestora fiind consacrate tineretului. În prezent se află sub tipar șaizeci de cîntece care vor apărea, în curînd, în două volume. Mi-ar fi deosebit de plăcut dacă un tînăr poet sau textier din R. P. Română mi-ar oferi un text legat de activitatea harnicului tineret romîn, pentru a scrie, pe temeiul lui, un cîntec.

Ar constitui o amintire comună, pentru mine ca și pentru tinerii dv. utemiști despre frumoasele zile petrecute în încîntătoarea dv. țară".

— *Activitatea dv. multilaterală îmbrățișează, cum știm, și muzica de film. Vă rugăm să ne spuneți ce proiecte aveți în acest domeniu ?*

„În prezent chiar lucrez la muzica filmului „Nastratin Hogea". Este o muncă artistică pasionantă și muzica pentru acest film este aproape gata."

— *Am fi foarte bucuroși să ne împărtășiți principiile care vă călăuzesc, în creația dv. muzicală.*

„Principiul meu de bază este acela ca muzica pe care o făuresc să fie înțeleasă de cele mai largi mase ale ascultătorilor, întrucît muzica este un bun care aparține poporului. Părerea mea este că o muzică ermetică, neînțeleasă de marele public, nu poate aduce nici un aport la îmbogățirea sufletească a acestuia. Am răsărit din mijlocul poporului și cred că datoria mea de căpetenie este să restitui poporului ce am primit de la el."

— *Care sînt impresiile cu care plecați după vizita dv în patria noastră ?*

„Sînt fericit că am luat contact cu viața muzicală atît de înfloritoare a Bucureștiului și am avut prilejul să cunosc cîteva din creațiile compozitorilor.

Am admirat frumosul locaș de cultură și artă care este Ateneul R.P.R., frecventat asiduu de un numeros și entuziast public.

Lucrările compozitorilor din R.P.R. îmi erau în parte cunoscute. Nu vorbesc aici despre Enescu pe care îl apreciez ca pe un geniu al muzicii. Despre Enescu am avut cinstea să scriu un articol de proporții mai mari apărut în „Pravda". La București am avut ocazia să prețuiesc odată mai mult pe compozitorii dv. Pe unii, ca de altfel și pe interpreții dv. de frunte, i-am cunoscut și în Uniunea Sovietică. M-am bucurat să reîntîlnesc pe Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Paul Constantinescu și pe tinerii compozitori Anatol Vieru, Dumitru Bughici și Tiberiu Olah, reînoind o prietenie caldă care s-a închegat mai de mult.

Pot să vă spun că plec cu inima plină de primirea afectuoasă pe care pretutindeni am avut-o și duc cu mine cele mai frumoase impresii din minunata dv. țară, care seamănă mult cu patria mea gruzină.

Legăturile tot mai strînse dintre muzicienii romîni și sovietici contribuie necontenit la cimentarea prieteniei dintre poporul dv. și poporul nostru".

Tema și realizarea ei artistică

— Creații noi în discuția Uniunii Compozitorilor —

La 20 octombrie a.c., Uniunea Compozitorilor din R.P.R. și-a inaugurat activitatea cenaclelor din acest an de lucru cu o discuție despre cîteva din bogatul număr de lucrări scrise de compozitorii noștri în cinstea aniversării a 15 ani de la eliberarea patriei noastre de sub jugul fascist.

Compozitorii noștri vîrstnici și tineri au participat cu entuziasm la acțiunea nobilă, de mare răspundere, de a da la iveală lucrări inspirate din trecutul de luptă al poporului, din mărețele pagini ale eliberării, din munca constructivă a poporului, condus de Partid. Aceasta a avut ca rezultat lucrări scrise cu conștiință artistică, ce vădesc aprofundarea problemelor de conținut și realizare a diferitelor genuri, strădania compozitorilor de a exprima cît mai emoționant și original temele legate de avîntul patriei noastre pe drumul vieții noi, socialiste.

O trăsătură a acestor creații o constituie varietatea de stiluri, ce se remarcă între diferite genuri și personalități.

Cunoașterea modului în care compozitorii au reușit să întruchipeze măiestrit și convingător o temă actuală, în care au realizat o exprimare personală, contemporană, într-o formă directă, accesibilă, este deosebit de folositoare pentru progresul mai departe al creației noastre. Numai însușindu-ne experiența care a dus la crearea unor lucrări izbutite, numai deslușind lipsurile, aspectele nereușite vădite în unele lucrări, putem ridica muzica noastră pe o treaptă mai înaltă, răspunzînd astfel cu cinste exigențelor mereu sporite ale oamenilor muncii.

Principiile de orientare care au stat la baza discuției au fost aprecierea partinică a mesajului lucrărilor prezentate în cenaclu, critica constructivă și competentă, atitudinea creatoare față de lipsurile constatate. În centrul atenției au stat problema modului în care conținutul de viață înscris în programul sau titlul lucrărilor a fost realizat artistic, problema măestriei artistice, a accesibilității.

★

În genul vocal-simfonic au fost create lucrări de la piesa lirică, care glorifică patria noastră liberă, pînă la cantata și oratoriul cu conținut dramatic, inspirate din lupta de eliberare. Ceea ce este caracteristic multora din aceste lucrări e folosirea unui text puternic, bogat în imagini, emoționant, care a prilejuit crearea unei muzici armonios adecvată.

Cantata „Prind visele aripi" de Tiberiu Olah, pe versuri de Maria Banuș, prezentată în cenaclu, a dovedit această însușire a îmbinării organice a celor două elemente componente — textul și muzica. Versurile se disting prin forța de evocare a trecutului sumbru, apăsător, al poporului, prin dinamismul momentului în care poporul pornește la luptă asupra asupritorului fascist, prin lirismul cald cu care cîntă viața nouă, liberă, din patria noastră. Compozitorul a știut să valorifice însușirile textului, împletind elementul dramatic cu cel liric într-un tot convingător, căutînd căile cele mai potrivite pentru exprimarea directă și plastică a imaginilor textului.

Lupta poporului pentru alungarea fasciștilor cotropitori, pentru o viață liberă de exploatare nu a fost scutită de sacrificiul vieții unor fii devotați ai patriei noastre. Eroismul acestora constituie tema unor pagini dramatice, tragice, din lucrările vocal-simfonice scrise de compozitorii noștri. Ceea ce se distinge în concepția care a orientat creațiile reușite ale acestui gen este înțelegerea sensului măreț, înălțător, al luptei eroice a poporului. Esența acestor momente de seamă ale istoriei noastre cînd fiii poporului s-au jertfit pentru patria lor constă tocmai în faptul că au dat o nouă forță luptei pentru libertate, au trezit mai multă hotărîre în inima tovarășilor lor. Acesta este mesajul pe care îl exprimă lucrări ca oratoriul „Pe lespedea eroilor" de Sergiu Sarchizov, oratoriul „Eliberarea" de Radu Paladi, „Cantata Patriei" de Laurențiu Profeta, cantata „Prind visele aripi" de Tiberiu Olah precum și alte lucrări simfonice și vocal-simfonice care s-au impus în vremea din urmă.

Discuțiile au subliniat ca o trăsătură calitativă distinctă a creațiilor muzicale cu conținut epic-dramatic, faptul că acestea redau poporul, clasa muncitoare ca principala forță a evenimentelor istorice, ca cel mai sublim erou, care a adus prin lupta și sacrificiile sale o viață luminoasă în patria noastră. O problemă care se cere analizată pe baza discuțiilor suscitate de alte creații noi care vor fi prezentate în cenacle este aceea a zugrăvirii puternice, impresionante, a măreților înfăptuiri obținute în zilele noastre.

Problema măiestriei artistice prezintă aspectul tratării temei cu mijloacele cele mai adecvate, la un înalt nivel artistic și în același timp în mod convingător, accesibil. În ceea ce privește cantata amintită a lui Tiberiu Olah, s-a relevat caracterul inspirat al temelor, pregnanța, forța de expresie a acestora. A fost citat ca exemplu pentru modul în care compozitorul a reușit să aleagă resurse de mare plasticitate melodică și orchestrală, episodul central al cantatei, acel fugato pe o temă dinamică care creează o veridică scenă de masă,

întruchipînd avîntul cu care poporul a răspuns chemării la luptă împotriva asupritorilor.

Un aspect însemnat aflat în centrul discuției a fost atitudinea creatoare, strădania compozitorilor de a găsi calea cea mai potrivită pentru ca, evitînd convenționalul, nefăcînd concesii șablonului, să realizeze o muzică pătrunsă de spiritul epocii noastre. A fost remarcat faptul că, în cantata sa, Tiberiu Olah a preluat din folclorul nostru anumite trăsături caracteristice, pe care le-a dezvoltat cu personalitate în lumina cuceririlor muzicii contemporane.

Vorbitorii au combătut în unanimitate părerea exprimată de compozitorul Nicolae Buicliu, potrivit căreia, gîndirea modală, bazată pe resursele cromatice, a lui Tiberiu Olah ca și folosirea ingenioasă a orchestrei îndeosebi a percuției ar duce la o muzică inconsistentă, ilustrativă, că partea vocală ar fi desprinsă de cea orchestrală ; dimpotrivă, a fost subliniat faptul că muzica acestei cantate se desfășoară viu, organic, în strînsă legătură cu textul, temele avînd o pregnanță remarcabilă și fiind dezvoltate expresiv, impresionant. Vorbitorii au sugerat compozitorului Tiberiu Olah ca în viitor să manifeste mai multă grijă pentru îndepărtarea unei anumite rigidități, a unei anumite lipse de suplețe în construcția melodică, precum și utilizarea mai adecvată a percuției. În concluzie, cantata „Prind viselc aripi" a fost apreciată ca o lucrare cu totul remarcabilă, scrisă cu adîncime și răspundere, care îmbogățește genul vocal-simfonic axat pe tematica vieții noi.

Compozitorii noștri s-au apropiat cu toată convingerea de temele contemporaneității și în muzica simfonică, în creațiile lor actuale cu caracter programatic.

Abordînd tematica actuală, fiecare compozitor o tălmăcește desigur, în chip personal, subiectiv. Cînd temele alese de compozitori pentru lucrările lor au un caracter obiectiv prin faptul că reprezintă aspecte ale vieții — puternică, luminoasă — așa cum este în zilele noastre, ele pot și trebuie să genereze în imaginația fiecărui creator diferite soluții artistice, astfel încît muzica să zugrăvească veridic, profund, conținutul de viață propus.

În cazul celor trei mișcări simfonice „București 1959" de Pascal Bentoiu, prezentate în cenaclu, vorbitorii au fost îndeobște de acord, că partea a II-a „Grădini", cu lirismul ei comunicativ, este cea mai izbutită. Aceasta înseamnă că aici P. Bentoiu a realizat acea corespondență armonioasă între temă și expresia muzicală care să impresioneze pe ascultători, transmițîndule cu limpezime sentimentul de admirație al compozitorului față de Capitala noastră mereu mai frumoasă.

Majoritatea vorbitorilor au apreciat și dinamismul primei mișcări, intitulată „Șantierele", în care compozitorul și-a propus să înfățișeze avîntul neobosit al constructorilor Capitalei de astăzi, ca și acela al mișcării finale „Stadionul" care caută să înfățișeze aspectele însuflețite ale terenurilor de sport. Puternicul avînt al ritmului și învesmîntarea orchestrală colorată și sugestivă, nu s-au dovedit însă suficiente pentru redarea muzicală emoționantă a conținutului unor asemenea tablouri. S-a arătat că, în special în „Stadionul", o construcție mai unitară, mai puțin fragmentată și rapsodică, ar fi ajutat la exprimarea ideilor și imaginilor urmărite de compozitor de asemenea, tema muzicală principală, a orașului, s-ar fi putut caracteriza printr-o mai mare căldură și generozitate.

În concluzie, s-a arătat că lucrarea lui Pascal Bentoiu, deși s-a limitat la numai trei din multitudinea de aspecte oferite de Bucureștiul în plină înflorire al zilelor noastre, reprezintă un efort lăudabil din partea compozitorului și un pas înainte în creația sa.

Cu multă seriozitate a fost analizat apoi și poemul simfonic „Se arată lumea" de Nicolae Buicliu. Din cercetarea științifică a acestuia și din discuțiile care au avut loc, a rezultat că lucrarea nu corespunde puternicului și adîncului conținut de idei al poemului literar cu acest nume, de Maria Banuș, ce i-a stat la bază. Părerea unanimă a vorbitorilor a fost aceea că în lucrare compozitorul a folosit procedee de scriere cu totul simpliste, că temele sînt lipsite de tensiune și pregnanță iar dramaturgia muzicală nu a fost realizată.

În concluzie poemul „Se arată lumea" a fost socotit o lucrare neizbutită și neconvingătoare.

Compozitorul Nicolae Buicliu a dovedit cu acest prilej o atitudine cu totul neprincipială, neprimind criticile întemeiate ce s-au adus lucrării sale și încercînd să se înfățișeze ca... unic exponent al creației muzicale inspirată din actualitate și bazată pe inspirația din folclor (!)

Din discuțiile prilejuite de lucrarea de mai sus s-au desprins unele principii directoare cu privire la orientarea compozitorilor. A fost subliniată astfel necesitatea efortului pe care fiecare creator este dator să-l depună pe calea adîncirii și desăvîrșirii măiestriei sale artistice. Compozitorii trebuie să fie pătrunși de atitudinea de înaltă răspundere ce le incumbă față de lucrările pe care le dau la iveală, lucrări elaborate cu o deplină originalitate și numai atunci cînd autorul respectiv este convins că le poate semna. Această conștiință că lucrarea îl reprezintă în tot ce are mai de preț ca talent, ca potențe creatoare, trebuie să chezășuiască orice înfăptuire din domeniul compoziției.

Problema folosirii folclorului a format, la rîndul ei, obiectul unor susținute luări de cuvînt. A reieșit clar că inspirația din folclor nu trebuie să constituie pentru compozitori un motiv de a pretinde că lucrările lor sînt valoroase datorită acestui fapt, ci, dimpotrivă, un prilej de adîncire a înaltei semnificații a cîntecului popular, a cîntecului revoluționar. Orice lucrare valoroasă care se sprijină pe inspirația din folclor trebuie să fie expresia unei atitudini creatoare, personale, a compozitorului, chemat să transmită adînc și puternic, mesajul de viață pe care și-l propune.

Accentul principal a fost pus, în discuții, pe chipul în care sînt folosite temele în lucrările simfonice și vocal-simfonice. Astfel, unele dintre aceste teme și-au cucerit, în timp, anumite potențe interioare de mare forță expresivă ; alte teme au căpătat valoare de simbol. Abordarea unor astfel de teme reclamă din partea compozitorului atît o mare măiestrie în tratarea muzicală a acestora cît, mai ales, o desăvîrșită identificare cu sensurile lor profunde, cu semnificația lor. În cursul discuțiilor s-a relevat faptul că Doina Hașului, de pildă, temă cu caracter puternic revoluționar de suferință și luptă neînfricată a fost folosită de compozitorul Nicolae Buicliu, în poemul său simfonic „Se arată lumea", într-un mod cu totul neadecvat conținutului ei.

Suscitate de audierea suitei coregrafice „Înfrățirea" de Paul Constantinescu, scrisă pentru un spectacol coregrafic al Ansamblului Comitetului Central al Sindicatelor, discuțiile au acordat un loc important problemei atitudinii compozitorilor față de o lucrare concepută pentru o anumită formație orchestrală. Deși asemenea lucrări sînt scrise cu un anumit scop și au destinație precisă, ținînd seama în mare măsură de cerințele maestrului de balet, compozitorul are datoria să-și spună și în aceste lucrări cuvîntul în mod conștiincios. Din literatura noastră muzicală putem cita exemple reușite în acest gen, unele obținînd succese și în străinătate ca suita coregrafică „Cînd se coc strugurii" de Mihail Jora, dansurile simfonice ale lui Paul Constantinescu etc.

Într-o asemenea lucrare, compozitorul folosește, în mare parte, un material melodic împrumutat din folclor. Deși aportul său este, de obicei, de natura învesmîntării armonice și orchestrale, temele nesuferind modificări esențiale sau nefiind propriu-zis dezvoltate, dar prin însăși selecționarea și îmbinarea lor, care joacă aici un rol important, compozitorul are posibilitatea de a imprima materialului tematic amprenta stilului său personal.

Vorbitorii au fost de acord că lucrarea lui Paul Constantinescu poate servi ca o pildă în acest sens. Alături de calități ca verva, grația, voioșia, transparența orchestrală, proprii dansurilor sale simfonice ca „Brîul", „Ciobănașul", „Olteanca", „Huțuleanca" ș.a. — piese devenite astăzi aproape clasice — aci, împletirea unor teme de proveniență națională diferită se face cu multă măiestrie, în chipul cel mai firesc, subliniind astfel ideea rapsodiei — înfrățirea minorităților naționale în țelul comun — construirea socialismului în patria noastră.

Aceste lucrări fiind destinate unui *anume* spectacol coregrafic, prezintă toate caracteristicile ce rezultă din acest fapt : pe de o parte o pregnanță ritmică deosebită care dă lucrării un caracter dansant, pe de altă parte însă se resimte totuși de limitele genului, în sensul că concepția propriu-zis coregrafică — schema dansului în sine — nu dă suficientă libertate lucrării să se dezvolte ca formă muzicală independentă.

Pornind de la această idee, vorbitorii au ajuns la concluzia că asemenea lucrări prin excelență accesibile, pot fi apreciate de un public *larg* fiind astfel foarte prețioase pentru repertoriul nostru destinat educației muzicale.

În unanimitate, vorbitorii au apreciat această lucrare, relevînd în mod deosebit pregnanța expunerilor tematice, armonia îngrijită, orchestrația strălucitoare.

Concluziile cristalizate în cadrul acestui cenaclu vor constitui un sprijin pentru viitoarele dezbateri asupra noilor creații ale compozitorilor noștri, inspirate din actualitate.

Problema tonalității în lumina dezvoltării istorice a conceptului armonic

II

de ZENO VANCEA

În prima parte a studiului nostru *) am arătat că în epoca romantismului, echilibrul între melodie și armonie, atît de caracteristic pentru creația muzicală a clasicilor vienezi, se rupe și armonia capătă în ierarhia mijloacelor de expresie un rol din ce în ce mai important. Am amintit că mai ales de la ultimele creații ale lui Wagner încoace, armonia este aceea care definește însăși sensul expresiv al unei melodii. Procesul de treptată dar continuă lărgire a tonalității (proces al cărui început apare deja în ultimele lucrări ale lui Beethoven) ca rezultat al fenomenului de îmbogățire și diferențiere a limbajului armonic, duce pînă la urmă în primul deceniu al secolului al XX-lea, în muzica expresionistă, la lărgirea tonalității pînă la limitele ei, pentru ca apoi Schönberg și școala sa să ajungă la un moment dat la un procedeu componistic care anulează cu desăvîrșire tonalitatea.

Față de acest proces de dezvoltare hipertrofică a armoniei, de exprimare armonică din ce în ce mai diferențiată a muzicii occidentale, creația muzicală a școlilor naționale, care iau un deosebit avînt în partea a doua a secolului trecut, se folosește de un limbaj armonic care izvorăște din structura melodică specifică de obîrșie popu-

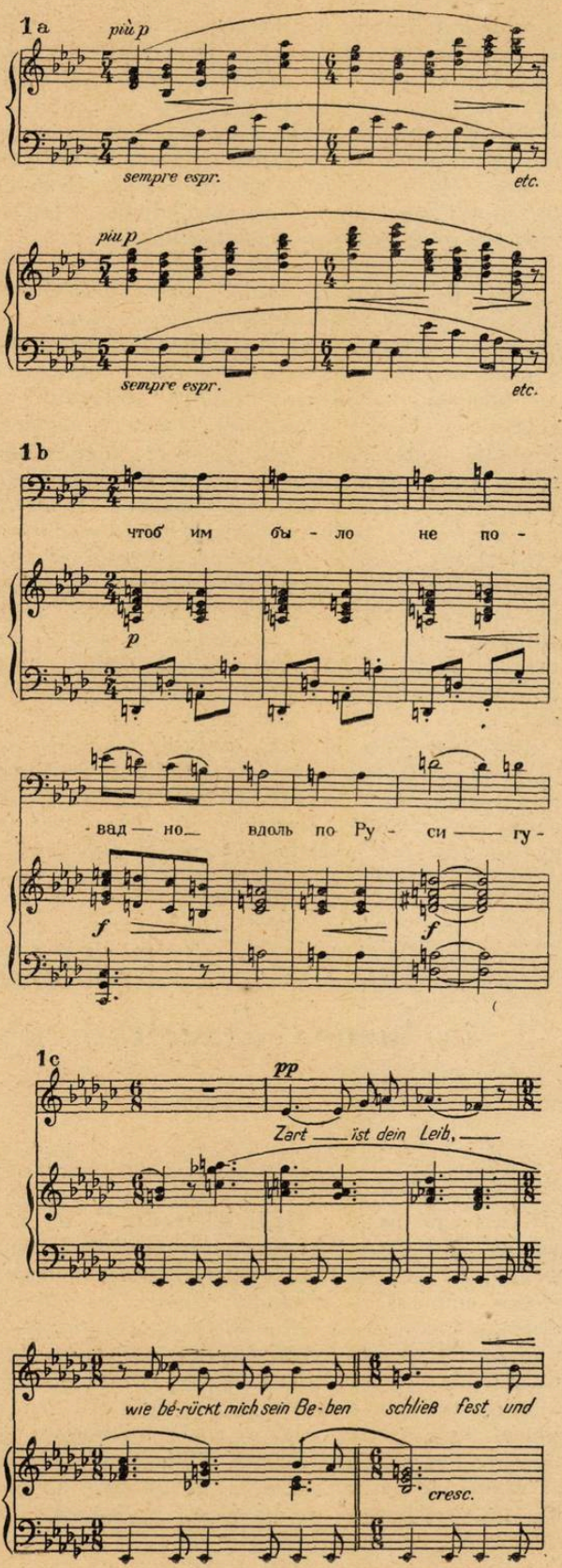
*) Vezi revista „Muzica" nr. 9/1959.

lară. Avînd în general structură monodică, dezvoltată în alte condiții istorice decît cele în care s-a dezvoltat muzica occidentală, muzica populară din răsăritul Europei necesită o învești mîntare armonică bazată pe un principiu oarecum diferit de acela care stă la baza raporturilor funcționale ale cadenței clasice. În partea întîia a studiului nostru am citat părerea mai multor compozitori aparținînd acestor școli naționale, la care ar mai fi adăugat opinia lui Aram Haciaturian, în această privință.

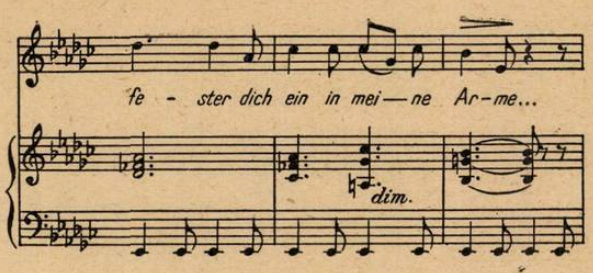
În studiul său „Cum înțeleg eu caracterul popular al muzicii *), cunoscutul compozitor sovietic Haciaturian arată: „Fiecare melodie națională trebuie să fie just înțeleasă din punct de vedere al construcției ei lăuntrice modal armonice. Cît de mult supără auzul muzicianului, care percepe fin muzica națională, prelucrările meșteșugite ale melodiilor orientale, unde intonații populare originale capricioase sînt introduse în patul lui Procust al schemei armonice abstracte și scolastice".

Avînd în vedere că, în general, melosul popular din care se alimentează aceste școli naționale, nu este generat de armonic, așa cum se întîmpla cu melodica occidentală din ultimele trei secole, acest melos nu este legat de rigorile raporturilor funcționale clasice. Astfel, el este mult mai liber, mult mai flexibil, avînd adeseori posibilitatea unei interpretări funcționale polivalente, fără a prejudicia coeziunea tonală.

Noul fel de gîndire armonică, izvorît din necesitatea afirmării specificului melodic popular — implicit din recunoașterea primatului melodic, ca expresie a orientării lor artistice realiste, legată de viața poporului — se manifestă în primul rînd cu o mare forță în creația compozitorilor clasici ruși, mai ales în aceea a „grupului celor cinci". Dar chiar și mai înainte, în muzica lui Glinka apar — după cum arată V. Berkov — elemente de armonie modală. Folosirea din plin a unui nou limbaj armonic, ce-și are sursa în structura modală a cîntecului popular rus este deosebit de caracteristică însă mai ales pentru Musorgski, unul dintre cei mai originali și mai îndrăzneți inovatori ai istoriei muzicii. Întregul său fel de exprimare este atît de izbitor de nou pentru vremea sa, încît înșiși confrații săi din grupul celor cinci aveau mari rezerve față de inovațiile sale melodico-ritmice și mai ales armonice. Fie că este vorba de melodii autentic populare, fie de melodii proprii inventate în spiritul muzicii populare ruse Musorgski, cu o genială intuiție, găsește întotdeauna acea învești mîntare armonică care nu neutralizează, nu „absoarbe" specificul modal al acestor melodii ci, dimpotrivă, le subliniază, deschizînd astfel drumul pentru o nouă orientare armonică și astfel pentru valorificarea tezaurului melodic popular al tuturor școlilor naționale de mai tîrziu. Operele sale dramatice și lucrările instrumentale constituie un izvor nesecat de „truvaiuri" armonice modale, pentru ca în neobosita sa căutare de „orizonturi noi" (cum spune el însuși într-o scrisoare a sa) să ajungă la cuceriri și mai îndrăznețe în domeniul gîndirii armonice, dezvoltînd în mod creator virtualitățile conceptului modal.



*) Vezi revista „Sovetskaia muzîka" nr. 5/1952.

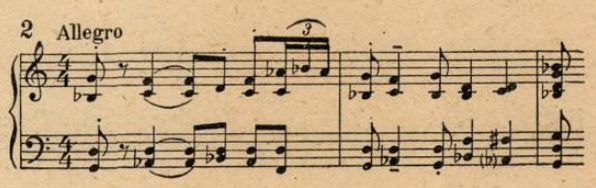


a) M. Musorgski: „Tablouri dintr-o expoziție"
b) M. Musorgski: „Boris Godunov"
c) M. Musorgski: Serenada din ciclul „Cîntecele și dansurile morții"

Tot dintr-o „interpretare" armonică conformă cu structura specifică a cîntecului și dansului popular, de astă dată norvegian, izvorăsc, către sfîrșitul secolului al XIX-lea, și inovațiile armonice ale lui Grieg.

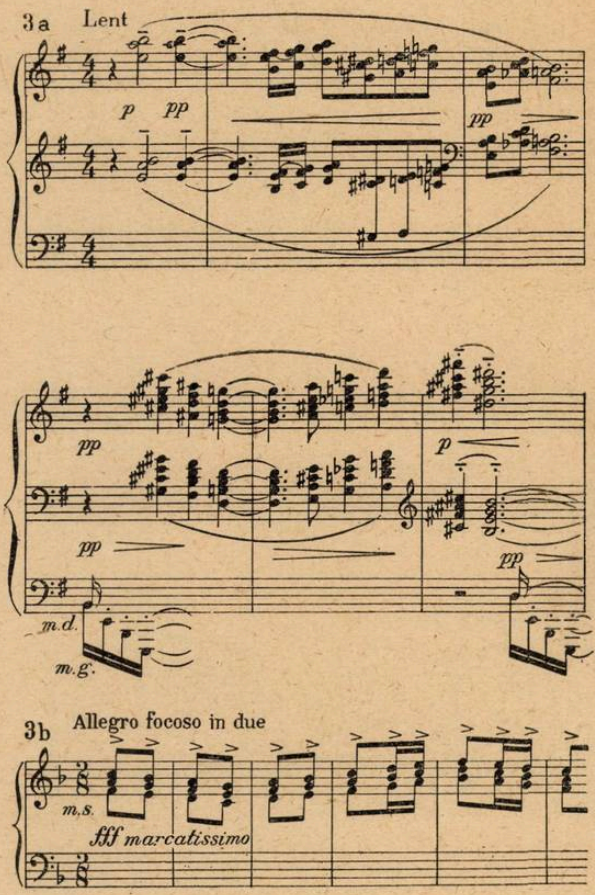
Concepția armonică a școlilor naționale noi este bazată, în bună parte, pe exploatarea posibilităților armonice oferite de structura modală a muzicii populare. Înainte de a ne ocupa mai în detaliu de noile aspecte armonice ale acestei creații muzicale, trebuie să examinăm importanța aportului adus în domeniul armoniei de către Debussy.

După cum se știe, orientările stilistice ale lui Debussy, din epoca sa de maturitate, sînt rezultatele unei reacții împotriva influenței wagneriene, care amenința la un moment dat muzica franceză cu pierderea specificului ei „galic". Afirmînd cu tărie că este „muzician francez", luptînd împotriva modei de a imita muzica germană, Debussy a căutat antidotul împotriva „otrăvirii" wagneriene, în reîntoarcerea la sursele autentic franceze ale trecutului, — muzica clavecinișilor precum și vechiul cîntec popular francez. În cursul acestei incursiuni în vechea muzică franceză el a cunoscut structura modală a cîntecului popular francez de odinioară, și a studiat în același timp și muzica populară a unor țări din orientul îndepărtat avînd la bază gamele primitive — în parte pentatonice, în parte tonuri întregi. Influența modală asupra melodicii sale se poate constata de exemplu și în Cvartetul său:



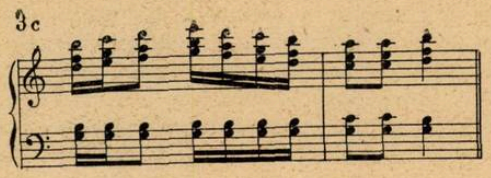
Debussy: Cvartetul în sol minor

Melodist prin excelență (această facultate a lui Debussy nu a putut fi totuși diminuată decît în parte chiar în perioada sa impresionistă), urmînd în tratarea armonică a melodiilor modale, exemplul lui Musorgski, anume de a nu le încorseta în cadența clasică și astfel de a nu altera specificul lor modal, — Debussy ajunge mai pe urmă la frecventa utilizare a armoniei „neutre" *). Acest procedeu armonic reprezintă de fapt reeditarea într-o formă modernă a „faux-bourdone"-ului de altădată, întregirea melodiei printr-o succesiune de acorduri fără raporturi funcționale — așa zisele „acorduri paralele" — al căror sens este determinat de melodie. În general, în asemenea succesiuni, acordurile păstrează aceeași structură, fie consonantă fie disonantă, fără necesitate de rezolvare **).



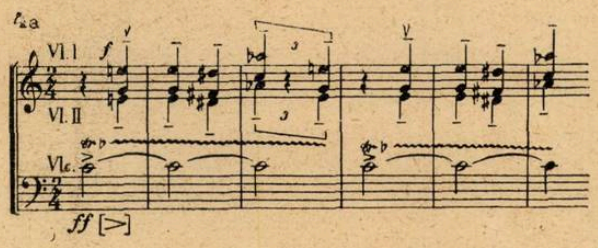
*) Adeseori se face greșeala de a eticheta întreaga creație a lui Debussy drept impresionistă. Pornind în tinerețe de la tradiționalul stil armonic franccz (cu simțitoare influențe din partea lui Massenet), Debussy ajunge la începutul ultimului deceniu al veacului trecut, cu „După amiaza unui faun" și Cvartetul de coarde, la un stil personal. Titlurile lucrărilor sale ulterioare de orchestră și a celor de pian, precum și faptul că a compus lieduri pe textele poeților impresioniști au contribuit în mare măsură la formarea părerii că Debussy ar fi un compozitor eminamente impresionist. Anumite aspecte ale lumii exterioare trezesc în sufletul compozitorului stări emoționale, cărora el le caută o expresie cît mai directă, lipsită de excese individualiste. În fond, perioada sa impresionistă se reduce la intervalul cuprins între anii 1898—1904 și cuprinde lucrări ca: „Trei nocturne pentru orchestră" (mai ales „Nuages") și piesele pentru pian „Pagodes", „Reflexe în apă", „Peștișori de aur" etc. În creațiile sale simfonice de proporții mai mari ca „Marea", „Iberia", opera „Peleas și Mélisande" și în seria preludiilor pentru pian, elementele impresioniste cedează unei exprimări de emoții puternice provocate de frumusețile naturii. În ultima sa perioadă de creație, mai ales în lucrările sale de muzică de cameră: Sonata pentru vioară și pian, Sonata pentru violoncel și pian, Trio pentru flaut, violă și harpă, melodia și întreaga construcție muzicală capătă o claritate și o transparență clasică.

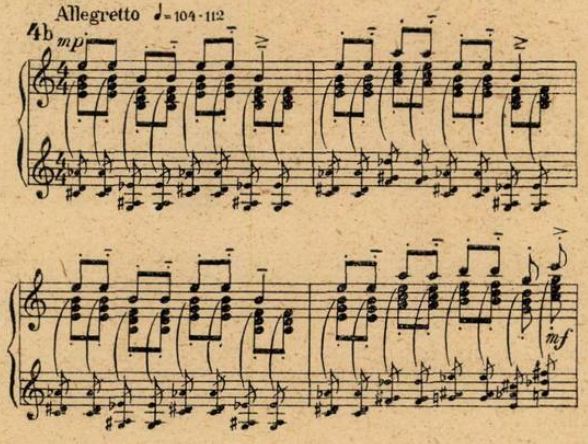
**) Găsim asemenea procedee frecvent utilizate și în unele muzici populare. Vezi art. „Contribuții la studiul armoniei muzicii noastre populare" de Zeno Vancea din rev. „Muzica" nr. 4/1953.

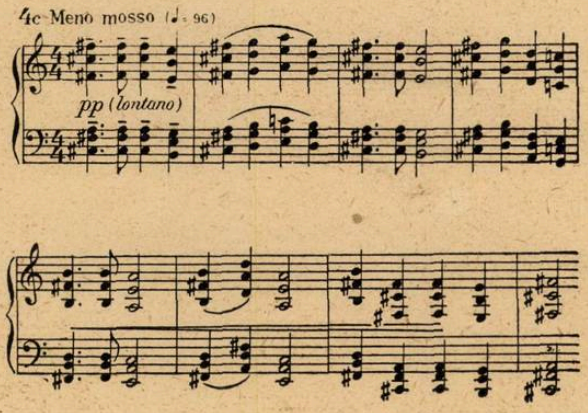


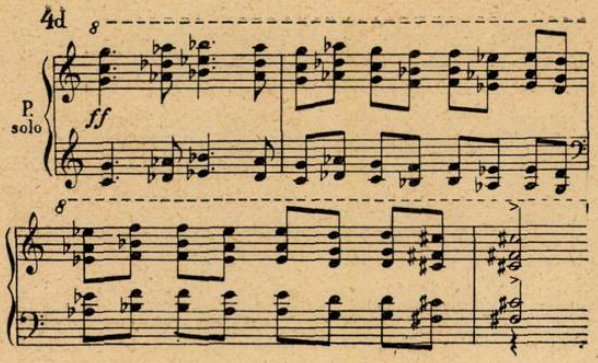
a) Debussy „Imagini"
b) Puccini: „Boema"
c) Stravinski: „Petruşka"

Gîndirea armonică a lui Debussy a ajutat pe compozitorii din şcolile naţionale ale veacului nostru de a găsi calea unei juste armonizări a melodiilor populare, cu structura lor modală atît de variată, aceştia eliberîndu-se de corsetul cadenţei clasice. Folosirea acordurilor paralele, întrebuinţate sistematic întîi de Debussy, se găseşte frecvent în creaţia lui Janacek, Bartók şi Kodály, precum şi în unele lucrări ale compozitorilor romîni.







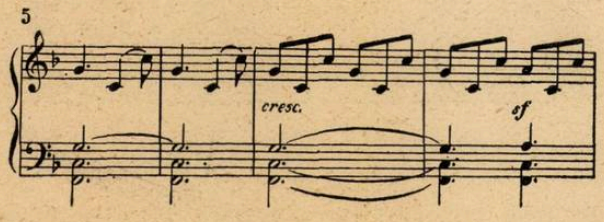


a) Janacek: Cvartetul „Scrisori intime"
b) Bartók: Burlescă op. 82
c) Kodály „Şapte piese pentru pian"
d) P. Constantinescu: „Concertul pentru pian".

La Enescu, asemenea succesiuni armonice nu există, întrucît în prima sa perioadă de creaţie, în care folosea o scriitură cu predominant aspect vertical, înlănţuirea acordurilor se face pe baza relaţiilor funcţionale clasice, iar mai tîrziu, în lucrările sale precumpăneşte o scriitură polifonică care exclude folosirea de acorduri paralele.

În general, folosirea unor asemenea procedee armonice se reduce la învеşmîntarea temei sau la aplicarea lor în cadrul unor porţiuni mai mici în cursul unei compoziţii.

În opoziţie cu acest fel de armonizare — care duce la anularea oricărei tensiuni armonice şi constituie de fapt o proiectare a melodiei pe mai multe planuri paralele, fiind deci de natură melodică, de sonoritate şi culoare — suprapunerea de armonii consonante sau disonante aparţinînd a două, uneori şi mai multor tonalităţi diferite (de aceea şi numele de bi — şi politonalitate) constituie în principiu un mijloc de a mări tensiunea armonică, nu numai în sens orizontal (ca succesiune) dar şi în sens vertical (ca simultaneitate). Sub această formă o găsim, în momente de deosebită semnificaţie expresivă, şi la clasicii muzicii de exemplu Bach *) sau Beethowen. Referitor la acest compozitor din urmă, unii teoreticieni consideră că următorul exemplu din Simfonia VI-a, este punctul de plecare al politonalismului de mai tîrziu.



Beethowen: Simfonia VI-a. Final.

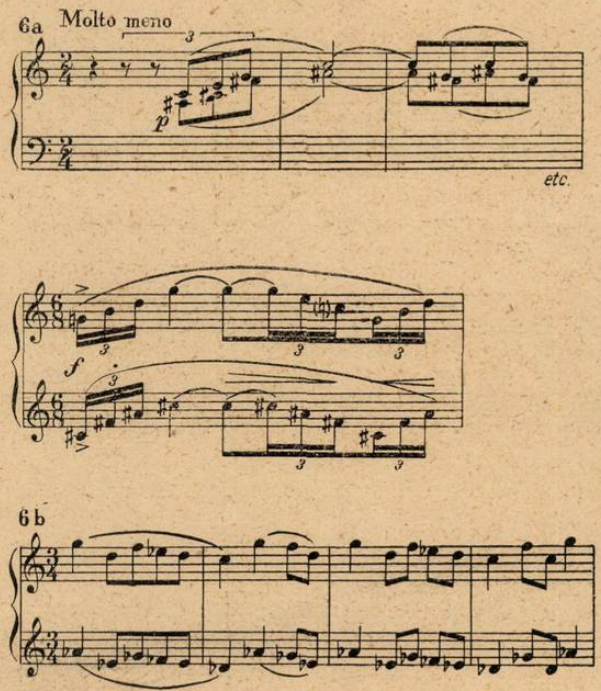
* Vezi articolul „Cîteva însemnări despre armonia politonală" de V. Blok din „Sovetskaia muzîka" nr. 4/1958.

Această afirmație constituie o eroare, întrucît la clasici cazurile sporadice de suprapuneri de funcții diferite sînt condimente rar întrebuințate, care au în vedere mărirea tensiunii pentru un moment.

Printr-o excesivă întrebuințare a două sau trei tonalități suprapuse se ajunge la o egalitate între tonalități suprapuse și astfel la anularea tensiunii armonice, deci la rezultatul contrar. Din punct de vedere estetic, deci, bitonalitatea (și cu atît mai mult politonalitatea) nu poate avea în general justificarea decît în cazul în care contribuie în mod real la îmbogățirea forței expresive a muzicii — tensiunea dinamică a armoniei fiind unul din factorii esențiali ai acestei forțe expresive — și nu la sărăcirea ei prin uniformizarea și nivelarea mijloacelor de expresie. Ori, fiecare compozitor știe din experiență proprie că păstrarea caracterului antagonic și astfel posibilitatea de a menține o tensiune între două tonalități suprapuse nu este posibilă decît cu condiția predominării definitive sau temporare a uneia dintre cele 2 (rareori și 3) tonalități suprapuse, revenindu-se apoi la tonalitatea de bază. Desigur, obișnuința cu acordurile din ce în ce mai complexe (proces analizat în partea I-a a studiului) și mai disonante, în amintita perioadă de dezvoltare a muzicii, cu un vădit caracter experimental, a dus și la „obișnuința" auzului cu folosirea permanentă a mai multor tonalități suprapuse. Nu s-a ținut însă seama că o asemenea obișnuință înseamnă, în fond, o renunțare — ca de altfel și în cazul disonanțelor — la efectul psihic, specific unor asemenea suprapuneri, deși inițial s-a pornit de la valorificarea artistică a acestui efect, care pe urmă, devenind la unii compozitori sistem, pierde putința de a mai impresiona. Politonalitatea apare, aproape concomitent, atît în muzica occidentală (Casella, Milhaud, Hindemith) cît și în muzica unor compozitori aparținînd unor școli naționale sau care cel puțin s-au inspirat din sursele muzicii populare (Stravinski, Bartók). În schița sa autobiografică, Bartók afirmă că folosirea de suprapuneri de acorduri din tonalități diferite apare la Stravinski ca o consecință a folosirii unor melodii populare de structură primitivă, care prin numărul redus de sunete — din care sînt alcătuite asemenea melodii — nu îngăduie o succesiune mai variată de acorduri în cazul folosirii cadențelor clasice : în asemenea cazuri, după părerea lui Bartók, nu poate fi realizat mai mult dinamism armonic decît creînd o tensiune prin simultaneitatea de acorduri din tonalități diferite.

„Oricît de curios ar suna — spune Bartók — totuși nu mă dau în lături a afirma că cu cît mai primitivă este o melodie cu atît mai ușor suportă o armonizare, recte acompaniament, mai aparte. Să privim, de exemplu, o melodie care se mișcă pe două trepte alăturate (astfel de melodii se găsesc, de pildă, în muzica arabă) : este evident că două trepte reprezintă o îngrădire armonică mult mai mică (din punct de vedere funcțional desigur n.a.) decît în cazul cînd melodia se mișcă pe patru sau pe mai multe trepte ; mai departe, în melodiile primitive nu există nici o indicație pentru înlănțuirea stereotipă (în sensul cadenței clasice n.a.) a trisonurilor. Această latură negativă, la rîndul ei, înseamnă și lipsa unor îngrădiri. Iar această lipsă de îngrădire oferă mai multe libertăți aceluia care știe să folosească asemenea posibilități și permite tratarea acestor melodii în chipuri diverse, în lumina acordurilor și tonalităților cele mai diferite. Mi-aș permite să afirm că apariția politonalității în muzica maghiară și în aceea a lui Stravinski poate fi pusă în legătură cu posibilitățile amintite".

Trecînd în revistă creația compozitorilor susamintiți, dintre care unii au folosit cu o deosebită predilecție procedeele politonale, găsim o mare varietate a felului în care acestea au fost utilizate, de la suprapuneri pasajere de scurtă durată a unor acorduri fără duritate, pînă la combinații de accentuată asprime sau păstrarea de la începutul pînă la sfîrșitul unei compoziții a două sau trei tonalități. Baletele „Petruska" și „Jertfa primăverii" ale lui Stravinski — în ordine cronologică primele lucrări în care compozitorul operează într-o măsură mai amplă cu combinații politonale — sînt deosebit de caracteristice în privința aceasta. Dăm mai jos cîteva din cazurile cele mai caracteristice, dintre care unele prezintă mai mult efecte coloristice decît armonice propriu zise.



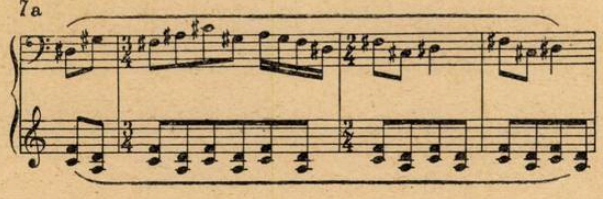
a) Stravinski : „Petruska"
b) Stravinski : „Jertfa primăverii"

Casella și Mihaud, apoi, folosesc suprapunerile de tonalități într-o formă mult mai radicală și consecventă, alcătuind din aceste procedee un sistem care stă la baza creației lor. Astfel, folosirea lor consecventă, pe durata întreagă a

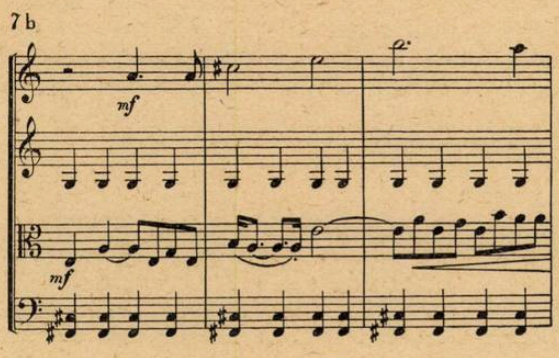
unei compoziții, duce la destrămarea tonalității, drept consecință a rolului egal al tonalităților suprapuse, chiar în cazul cînd fiecare, luată în parte, menține relațiile funcționale ale acordurilor. Defectul estetic principal al acestui sistem armonic nu constă atît în asprimea sonorităților, în senzația de permanentă discordanță, ci în uniformizarea mijloacelor, în ștergerea gradațiilor între disonanțe, astfel — cu un rezultat foarte apropiat de cel al dodecafoniei — la anularea diferenței calitative între consonanță (fie ea chiar relativă) și disonanță și în ultima analiză la sărăcirea posibilităților expresive ale muzicii.

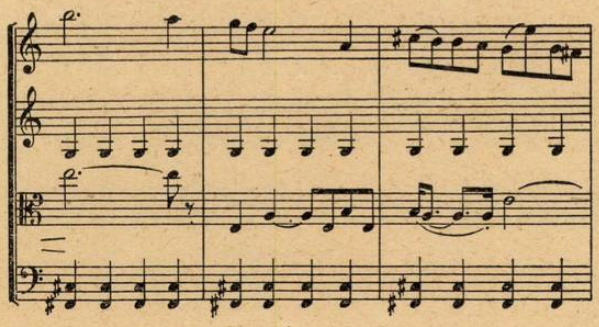
Iată cîteva exemple din muzica lui Casella, Milhaud și Lopatnikoff.

7a

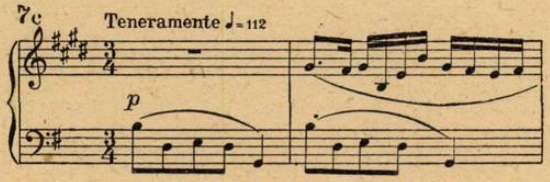


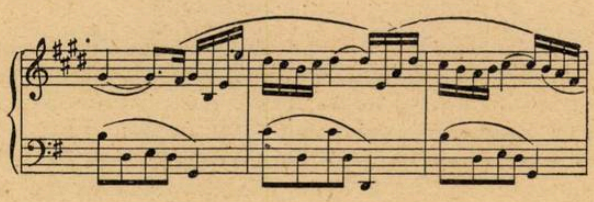
7b

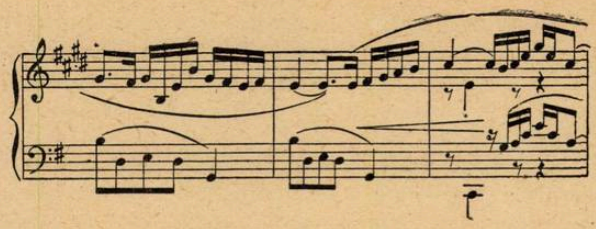




7c Teneramente ♩= 112



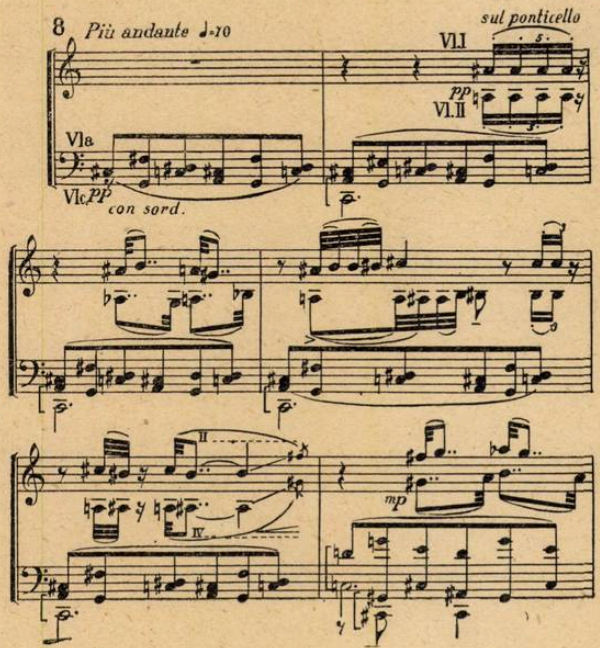




a) Casella: Din „11 piese pentru pian"
b) Milhaud: Cvartetul pentru coarde nr. 2 partea V-a
c) Lopatnikoff: „Cinci contraste"

Și în creația lui Bartók, întrebuințarea unor suprapuneri pasagere de tonalități contribuie la mărirea tensiunii armonice.

8 *Più andante* ♩=70

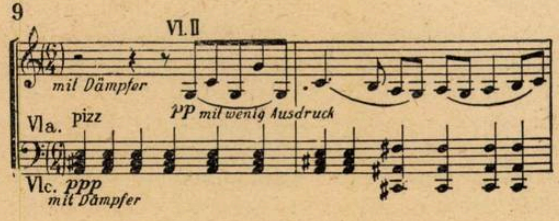


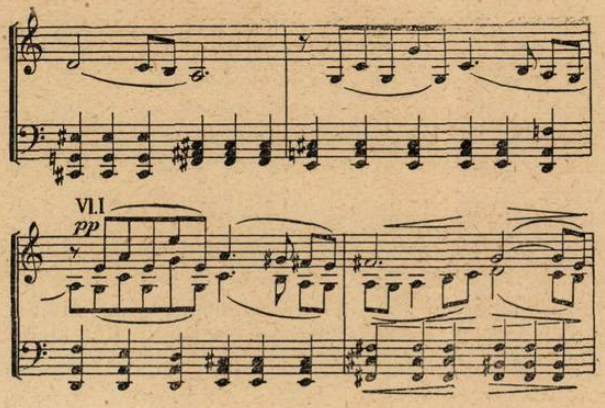
Bartók: Cvartetul nr. 3 partea I.

În prima perioadă de creație a lui Bartók, politonalitatea are mai adeseori caracter experimental, pentru ca mai pe urmă să capete o semnificație expresivă.

Hindemith folosește — mai ales în prima sa perioadă de creație — politonalitățile sub aspecte diverse, în unele lucrări numai pasager, ca mijloc de intensificare dinamică a limbajului armonic, în altele pe toată durata compoziției, ca rezultatul estetic caracterizat mai sus (cînd am vorbit despre Casella și Milhaud), în cazul unor lucrări de factură omofonă sau de polifonie lineară.

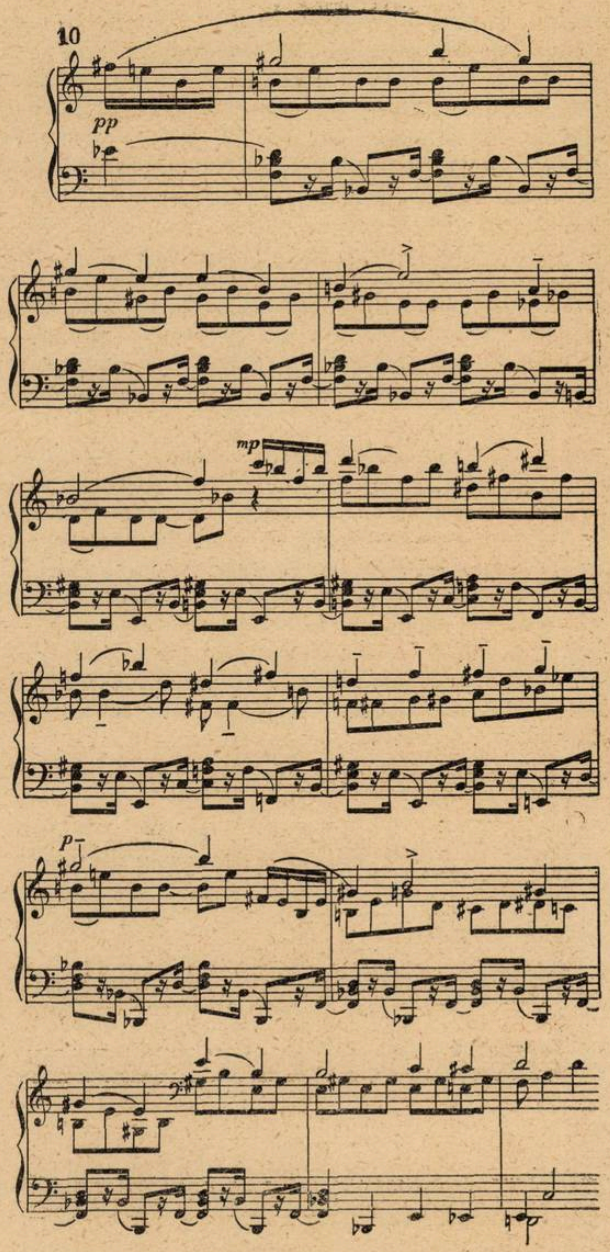
9





Hindemith: Cvartetul nr. 3 partea III

Un rol însemnat îl are politonalitatea și în creația lui Prokofiev, armonist de o deosebită notă personală. Folosirea cu măiestrie a politonalității dă limbajului armonic al lui Prokofiev un farmec special. În unele lucrări din tinerețe, asemenea procedee armonice sînt folosite adeseori într-o formă de deosebită acuitate sonoră, în consecință cu un efect uniformizant al modului de exprimare. Un asemenea caz îl prezintă următorul fragment din Sonata a V-a pentru pian. *)



Problema limbajului armonic contemporan — și astfel și unul din aspectele ei, politonalitatea — formează în ultimul timp obiectul unor discuții vii în muzicologia sovietică. Unii muzicologi, ca V. Berkov, sînt de părere că politonalitatea duce, ca și atonalitatea, în ultimă analiză la degenerarea definitivă a muzicii, iar alții, ca V. Blok, V. Vanslov etc. susțin că necesitatea exprimării unui nou conținut cere implicit și o îmbogățire a exprimării armonice, cu ajutorul unor mijloace contemporane, însă cu condiția ca folosirea acestora să fie justificată de fondul ideologic, de conținutul de idei și sentimente.

*) Redăm analiza armonică foarte judicioasă a acestei părți făcută de muzicologul sovietic Vanslov în articolul „Contribuții la problema politonalismului" apărut în „Sovetskaia muzîka" nr. 4/1958:

„In acest fragment din prima parte a Sonatei nr. 5 a lui S. Prokofiev, răsună concomitent tonalitățile mi major și si bemol major. Suprapunerea trisonului mi major pe trisonul si bemol major poate fi explicată ca un acord de nonă mică (cu cvintă perfectă și micșorată). Cu toate acestea considerăm că nu ne putem mulțumi cu o asemenea explicație, deoarece trisonurile mi major și si bemol major răsună aici ca tonice. Acest fapt se datorește următoarelor cauze.

În primul rînd, aceste trisonuri sînt aproape pretutindeni depărtate unul de celălalt din punct de vedere al facturii și registrului.

Aceasta contribuie la perceperea lor ca acorduri independente, separate. În al doilea rînd, lucru extrem de important, fiecare din aceste trisonuri joacă rolul centrului de atracție (tonică) față de acordurile introductive auxiliare, precum și față de sunetele de trecere și auxiliare. La sfîrșitul măsurii a treia apare un acord care gravitează atît spre trisonul si bemol major, cît și spre trisonul mi major (acordul introductiv mărit de cvintă-sextă în si bemol major este, din punct de vedere enarmonic, egal cu acordul de septimă dominantă în mi major). În măsurile a cincea și a șasea, apar acorduri auxiliare: Trisonul si major (din punct de vedere enarmonic — do bemol major) care gravitează spre trisonul si bemol major, precum și trisonul fa major care gravitează spre mi major. Acestea sînt subdominantele introductive ale treptei a doua, inferioare tipice pentru S. Prokofiev, care apar în acorduri auxiliare față de tonică. Afară de aceasta, fiecare dintre trisonurile auxiliare constituie un trison pe dominantă pentru tonica a doua (trisonul fa major este dominantă față de si bemol major, trisonul si major este dominantă față de mi major). Acest raport întărește aici întregul sistem politonal în ansamblul lui. În măsurile a șaptea și a noua apar, pe lîngă aceasta, sunetele de trecere și auxiliare, care gravitează de asemenea concomitent spre sunetele trisonurilor si bemol major și mi major și care intensifică tonicitatea acestora.

În al treilea rînd, independența trisonurilor de bază este accentuată de faptul că locurile lor se schimbă pe linie verticală în dezvoltarea muzicii. În măsurile a patra și a șaptea și la începutul măsurilor a cincea și a șasea, mi major răsună în bas, iar si bemol major în vocea superioară.

În sfîrșit, melodia temei principale se desfășoară cînd în mi major cînd în si bemol major, ceea ce contribuie la conturarea fiecăreia dintre aceste tonalități și întărește simțitor efectul politonal al întregului.

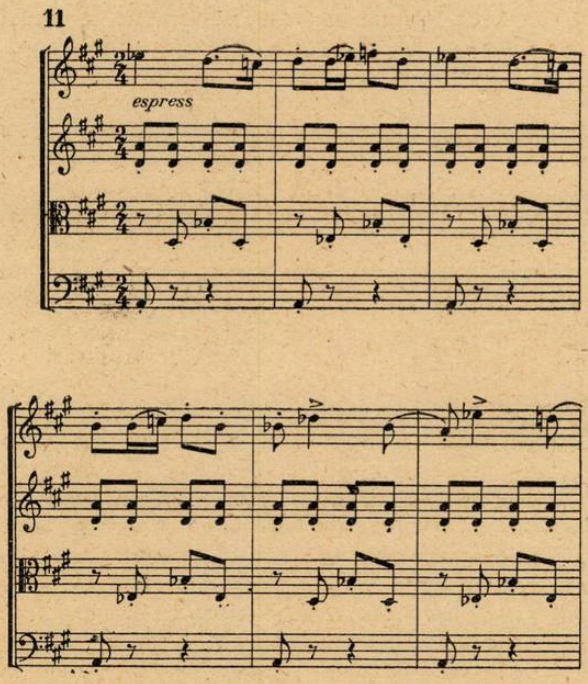
Datorită tuturor acestor cauze, atenția auditivă este oarecum distrasă de la perceperea episodului respectiv, care răsună politonal în adevărata accepție a cuvîntului. Semnificația artistică a politonalismului constă aici în reliefarea conflictului unei muzici, inițial de un calm idilic, în contrastul dintre melodia limpede și armonia dură, în „tulburarea" treptată a temei principale calme (apropiată de imaginile din muzica pentru copii a lui S. Prokofiev).

Asemenea episoduri politonale sînt, în principiu, admisibile. Ele sînt însă extrem de rare, nu apar decît în cazuri deosebite și nu reprezintă o particularitate normativă a armoniei contemporane, ci o excepție."

Astfel, de pildă, Vanslov spune: „În muzica de înaltă valoare artistică, politonalismul apare ca un procedeu necesar, determinat de un conținut bogat în imagini. De exemplu, antagonismul dintre ostașii ruși și teutoni din „Aleksandr Nevski" a lui Prokofiev apare mai pregnant și mai convingător datorită îmbinării politonale a temelor respective. În muzica formalistă, însă, politonalismul devine un scop în sine"; sau V. Blok: „Reprezentanții de seamă ai esteticii realiste au arătat de multe ori că în muzică, orice procedeu tehnic, inclusiv toate efectele armonice, trebuie să fie apreciate, în primul rînd, din punct de vedere al rezultatelor artistice obținute cu ajutorul lor. *)

Dar, ca și în multe cazuri — atît în trecut cît și în prezent — și în cazul întrebuințării mijloacelor politonale, reușita artistică este în funcție de poziția ideologică — realistă sau formalistă, — de talentul și măiestria compozitorului care folosește asemenea mijloace. Astfel, la Șostakovici, de exemplu, folosirea politonalității — deși mai puțin frecventă decît în muzica lui Prokofiev — este totdeauna determinată de necesitatea exprimării unui sentiment cu patos, cu subliniere deosebită.

11



Șostakovici: Cvartetul nr. 3, partea V-a

Cu totul diferit de bi-și politonalitate — care chiar și în cazurile de extremă disonanță își au totuși rădăcina în armonie și păstrează succesiunea acordurilor pe fiecare plan armonic suprapus în parte, implicit deci și o anumită relație tonală (de aici și însăși fenomenul de politonalitate, posibil numai în cazurile cînd într-adevăr, fiecare tonalitate suprapusă există ca atare) — *atonalitatea* sau *nontonalitatea* este bazată tocmai pe anularea oricărei relații tonale și, concomitent cu aceasta, este renunțarea la acordurile construite din terțe suprapuse. Atonalitatea este ca sistem legată de întrebuințarea în melodie și armonie a celor 12 semitonuri ale gamei cromatice, de aici și termenul de dodecafonie (dodeca = 12, foni = sunet), deși întrebuințarea celor 12 semitonuri nu înseamnă în mod implicit atonalitate, decît numai în cazurile cînd ele sînt folosite fără referire la un sunet fundamental, cu rol de centru tonal. Schönberg a definit atonalitatea ca rezultat al celor 12 semitonuri de egală importanță, avînd raport numai între ele, cu alte cuvinte deci — și tocmai în aceasta rezidă unul din elementele esențiale ale atonalității — fără ca aceste 12 semitonuri să aibă o relație cu un sunet fundamental.

În prima parte a studiului nostru am arătat drumul pe care l-a parcurs procesul de diferențiere și, pînă la urmă, de pulverizare a armoniei, de la Wagner încoace, care s-a petrecut concomitent cu celelalte fenomene de lărgire a mijloacelor armonice, proces analizat mai înainte. În primul deceniu al veacului nostru, o bună parte din creația multor compozitori ajunge la limitele tonalității („Electra" lui Richard Strauss, ultimele compoziții ale lui A. Schönberg, unele piese din op. 6 și altele de Bartók etc.). Procesul de destrămare a tonalității a fost accelerat de îmbrățișarea de către compozitori a principiilor estetice ale curentului expresionist, cu preferința acestui curent de a exprima, în literatură și în muzică, stări emoționale care pînă atunci au avut în artă un rol cu totul periferic ca groaza, obsesia, depresiunile etc. Ori, tendința de exprimare a unor asemenea stări emoționale a dus la destrămarea ultimelor relații tonale, la atonizarea armoniei, la chircirea melodiei.

După o perioadă inițială, în care influența wagneriană e foarte puternică, iar cromatismul în melodie și armonie este din ce în ce mai intensificat, în partea a treia și a patra a Cvartetului nr. 2 (ale cărui prime două părți au încă la bază tonalitatea lărgită), adîncind tot mai mult procesul de hipertrofiere a armoniei, ca urmare a excceselor la care ajunge arta decadentă, Schönberg ajunge la disoluția tonalității. Aceasta se accentuează și mai mult în lucrarea sa următoare, un ciclu de cîntece, compus pe versuri de Stefan George, intitulat „Cartea grădinilor suspendate". După cum arată H. H. Stuckenschmidt, unul din apologeții lui Schönberg, „Ceea ce în simfonia de cameră sau în cvartetul în fa diez minor s-a produs în mod accidental și secundar, chiar și în cazul unor pasaje dezvoltate, este acum (în ciclul amintit n.n.) integral realizat și constituie un punct de plecare: desființarea tonalității. Nu mai există relații funcționale între acorduri, dominația acordului perfect a încetat, acest acord avînd același rol ca oricare altul".

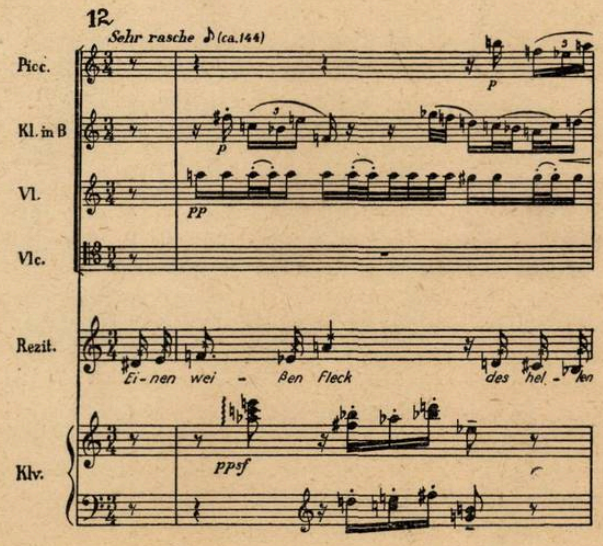
*) „Muzica" nr. 4/1958. În același articol se mai spune: „Ne despart treizeci de ani de vremea în care au fost create „Bolero" și Sonata pentru vioară și pian de M. Ravel. Ambele lucrări fac parte dintre operele cele mai strălucite, viabile, prin concepția și modul lor de realizare. Faptul că în aceste lucrări existența politonalismului este în concordanță cu legile artei, a fost cunoscut cu mult înaintea discuției actuale".

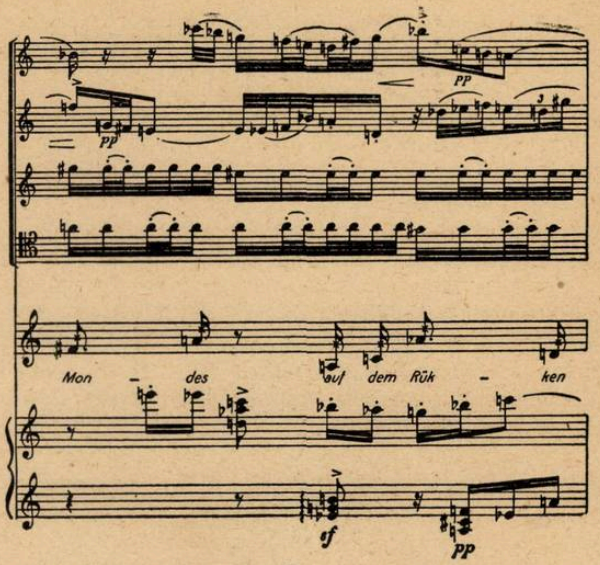
În compoziția scrisă după Cvartetul nr. 2, intitulată „Trei piese pentru pian", suspendarea relațiilor tonale merge mînă în mînă cu „atematismul", cu renunțarea la rolul temelor și astfel, în esență, cu renunțarea la melodie, ca element purtător al conținutului și ca material de construcție a formei.

În opus 16 „Cinci piese pentru orchestră", Schönberg, căutînd mereu noi căi de „revoluționare" a muzicii, pune pentru prima dată în mod practic problema tratată teoretic în manualul său de armonie — a melodiei izvorîtă din culoarea timbrelor instrumentale („Klangfarbenmelodie"). În această lucrare, de fapt, melodia se pulverizează cu desăvîrșire, succesiunea de sunete fiind determinată exclusiv de considerente coloristice, întrucît fiecare sunet al așa zisei melodii este intonat de către un timbru instrumental mereu altul.

O asemenea concepție estetică, cu inevitabile consecințe de atrofiere a melodiei, a dispariției dinamismului armonic, a trebuit să ducă în mod inevitabil și la limitarea la proporțiile cele mai reduse a formelor muzicale, la chircirea lor, la un mod de exprimare „aforistic", specific artei burgheze ruptă de orice pincipiu de claritate și pregnanță a expresiei. Astfel, în „Șase piese pentru pian" (op. 19) compuse în 1911, extensiunea pieselor variază între 18 și 19 măsuri.

În celelalte compoziții scrise în această perioadă (între 1909 și 1913), monodramele (cu o singură persoană purtătoare a unei acțiuni imaginare) „Așteptarea", „Mîna fericită" precum și ciclul „Cîntecele lunatecului Pierrot" pentru un recitator și cinci instrumente (după poeziile lui Albert Girodou), toate trei izvorîte din aceeași sferă emoțională, de ireal și spaimă, specific artei burgheze în declin, limbajul muzical devine cînd anarhic, aproape o succesiune amorfă de conglomerate sonore, mai ales în primele două, cînd rezultatul unei construcții de o extremă rigoare matematică, mai ales unele părți din „Pierrot lunaire", reeditînd procedeele primilor contrapunctiști niederlandezi. În „Lunaticul Pierrot", recitarea se mișcă între declamația fără înălțime precisă a sunetelor și unele intonații cvasimelodice,





Schönberg: „Der Mondfleck din „Pierrot lunaire"

procedeele de maximă rigoare contrapunctică fiind astfel elementul necesar pentru a împiedica pulverizarea totală a limbajului și a formei.

În anul 1915, Schönberg mai compune în aceeași manieră „Patru cîntece pentru voce și orchestră" și încetează de a mai compune timp de 9 ani, se vede, ajuns în fața neantului. În acest repaos forțat, el a căutat o ieșire din impas.

După cum afirmă H. H. Stuckenschmidt, în vara anului 1922, Schönberg confiază unuia dintre elevii săi, muzicologul Iosef Rufer, că a găsit o nouă metodă de compoziție pe care o căuta de mult: „Metoda de compoziție cu 12 semitonuri", iar într-o scrisoare, datînd din 1937, el precizează că aplicînd această metodă în unele părți ale Suitei pentru pian, compusă parțial în 1921, a pornit pe un drum nou. El spune; „Din acest moment am devenit conștient de importanța adevărată a scopului urmărit, unitate și regularitate, spre care am tins mereu în mod subconștient".

Dîndu-și seama că rezultatele obținute pînă în 1915 duc inevitabil la dezagregarea totală a muzicii prin eliminarea tuturor principiilor de construcție care pînă atunci asigurau acestei arte un sens, o consistență logică și coerentă, Schönberg a simțit nevoia de a substitui acestor principii, altele care să asigure muzicii o nouă „ordine", pe un plan spiritual pe care și-l închipuia ca fiind superior; această ordine nouă se baza pe principiul constructiv al „seriei", pe organizarea celor 12 sunete cromatice după principii prestabilite.

Această concepție de creație, care nu pornește de la necesitatea exprimării unui conținut puternic, de înaltă valoare umană, ci are la bază simplul scop al inovației mijloacelor de expresie, acestea redînd de fapt, cum am arătat, de obicei o atmosferă sumbră, de disperare și groază, constitue un aspect al crizei în care se află arta burgheză decadentă. Într-un articol viitor, vom supune analizei critice acest aspect, căutînd a-l explica prin considerentele ideologice pe care se bazează. *(Va urma)*

Noi cîntece de masă

de VASILE DONOSE

În rîndurile de față — continuare a articolului semnat de Petre Brîncuș în numărul 9 al revistei „Muzica" — vom analiza cîteva cîntece scrise în ultimul timp, cu scopul de a releva unele aspecte, credem, importante pentru creația corală actuală.

Sfera tematicii oglindită în creația acestui gen al muzicii este foarte largă. În cadrul acesteia, cîntecele inspirate din noua înfățișare a patriei noastre, din nesfîrșita bogăție de frumuseți a întinsurilor ei, ocupă un loc de seamă.

„Republică iubită țară" de Ioan D. Chirescu conține intonații specifice cîntecului revoluționar și se distinge prin simplitate melodică și o mare cantabilitate. Caracteristic pentru melodia sa este faptul că, deși se desfășoară într-un ambitus relativ restrîns, prezintă totuși suficiente resurse interioare pentru o puternică expresivitate. Se știe că, în general, compozitorii noștri de cîntece de masă, pentru a da vigoare cîntecelor lor, folosesc în special în părțile din refren, registre înalte, uneori cu greu accesibile vocilor. Din acest punct de vedere cîntecul maestrului Chirescu este o pildă de urmat.

Armonia este simplă, clară, mergînd pe linia scrisului coral clasic romînesc. Inflexiunile modulatorii marchează momentele luminoase și expresive în dezvoltarea cîntecului. Ne referim în special la inflexiunea către relativa dominantei (Si b — fa — Re major), de la începutul refrenului, care imprimă lucrării vigoare și forță deosebită pe cuvintele: *„Republică biruitoare / În veci de veci să înflorești / Puternică și apărată/ De brațe tari muncitorești"*.

Versurile lui Eugen Jebeleanu conțin în ele însele o muzicalitate certă și împreună cu muzica inspirată a compozitorului alcătuiesc o lucrare artistică valoroasă.

„Patrie iubită" de Mircea Neagu, pe versurile poetului Liviu Cernăianu, reflectă imaginea întinsului patriei în care se face tot mai mult auzit cîntecul marilor izbînzi. Autorul exprimă optimismul și încrederea cu care oamenii muncii pășesc pe noul făgaș al vieții, prin versurile: *„Străbună vatră, leagăn părintesc / Pe plaiul tău de-acum pe veci stăpîn / Tot ce-am visat cu drag înfăptuiesc/...* Și apoi, *„Spre luminosul rodnic viitor/ Prin fapta noastră dîrză te suim"...*

Muzica, pentru solo de bariton și cor mixt, se integrează conținutului imaginilor poetice. Scris în forma obișnuită a cîntecului de masă: cuplet-refren, cîntecul se caracterizează printr-o inspirație sinceră, prin melodia simplă și curgătoare. Prima parte are un caracter povestitor, prezentînd pe alocuri accente dramatice. Partea a doua este energică, hotărîtă, reflectînd optimismul și încrederea în viitor. Și aici întîlnim o armonie simplă. Cîteva inflexiuni modulatorii în refren către relativa minoră și către relativa dominantei minore exprimă în strînsă legătură cu versurile: „Sub soare nou strălucitor" momente luminoase.

Tema eliberării patriei noastre de sub jugul fascist a constituit un puternic izvor de inspirație pentru mulți compozitori. Între cele mai reușite amintim „În noaptea de august" de Dumitru Bughici, pe versurile poetului Vladimir Colin și „Te cîntăm, te slăvim libertate", de Emil Lerescu pe versurile lui Vlaicu Bîrna.

Cîntecul „În noaptea de august" se caracterizează prin forța dramatică cu care redă lupta, plină de jertfe, a comuniștilor în ilegalitate, răsunînd ca un imn închinat eroilor clasei muncitoare. Compozitorul realizează acest lucru folosind, în partea a doua a cîntecului, procedeul dezvoltării prin secvențe ritmico-melodice scurte și pregnante, care, pe cuvintele: *„În anii de-atunci/Cu inima în lanțuri/ Vedeam cum ne pier/ Feciorii prin șanțuri/Poporul gemea/În noaptea restriștii/Visînd roșii zori/Luptau comuniștii..."*. reflectă viu și convingător tabloul istoric al luptelor pentru libertate.

Melodia primei părți a cîntecului este largă, evocatoare, cu puternice accente dramatice. Motivele ritmico-melodice din partea a doua, contrastante față de cele întrebuințate în prima parte, îmbogățesc expresia muzicală. Armonia este în general expresivă, clară. Modulația la omonima minoră din refren (Mi bemol major — mi bemol minor) imprimă lucrării forță dramatică, iar revenirea la tonalitatea de bază ne apare luminoasă, optimistă. Dacă și tema a doua din prima parte a cîntecului (vezi măsurile 9, 14) ar fi mai cantabilă, mai cursivă și dacă în unele locuri nu s-ar crea o discordanță între accentele tonice și cele metrice (vezi măsurile 11 pe cuvintele: „Țară an de an..." și 13 pe cuvintele: „Nu-ți mai e..."), desigur cîntecul ar fi cîștigat și mai mult în valoare.

Cîntecul „Te cîntăm, te slăvim libertate" de Emil Lerescu se impune prin caracterul energic al melodiei (în special partea a doua), prin simplitatea expresiei muzicale. Lucrarea scrisă pentru solo de bariton și cor mixt, se compune din două părți. Prima parte, o melodie cantabilă, exprimă în strînsă legătură cu versurile: „Lenin drum nou ne-a deschis/Liber spre viață și soare..." simplu și direct, încrederea oamenilor muncii în lupta lor luminată de atotbiruitoarea învățătură a marxism-leninismului. Partea a doua, mai energică, dar la fel de simplă, conține ideea

înfrăţirii tuturor popoarelor sub steaua libertăţii şi progresului. Trebuie arătat însă că şi la acest cîntec se remarcă unele neajunsuri de ordin artistic. Observaţia se referă în primul rînd la ţesătura prea înaltă a vocilor (vezi partea finală a refrenului), ceea ce provoacă dificultăţi de intonaţie, atît pentru corurile profesioniste dar mai ales pentru cele de amatori.

Însemnătatea deosebită pe care o are lupta pentru pace în viaţa popoarelor, a antrenat pe mulţi compozitori în făurirea unor valoroase cîntece de mase. Printre acestea se numără şi cîntecul „Crainici ai păcii" de Sergiu Sarchizov, pe versurile lui Vlaicu Bîrna.

Melodia pregnantă şi dinamică, bazată pe intonaţii specifice cîntecului de mase, ritmul punctat, viguros, precum şi armonia simplă, sînt caracteristici de seamă ale acestui cîntec.

Modulaţia în refren — la relativa majoră (Fa major-Re major), fapt observat la majoritatea cîntecelor amintite în rîndurile de faţă, sporeşte puterea de expresivitate a cîntecului, îi conferă o sonoritate luminoasă, măreaţă pe cuvintele: „Din oraşe, munţi şi văi/ De peste al lumii larg cuprins/ Străbătînd aceleaşi căi/Noi făurim un front de neînvins...". Lucrarea răsună ca un crez de pace al tineretului de pretutindeni.

Un loc important în creaţia de cîntece îl ocupă tema muncii. Cîntecul „Noroc bun" de Gheorghe Danga, pe versuri de Vlaicu Bîrna, inspirat din viaţa de azi a minerilor noştri, se caracterizează — ca de altfel întreaga creaţie de cîntece a regretatului compozitor — printr-o notă de optimism, prin caracterul jucăuş al melodiei şi printr-o deosebită claritate armonică.

Cîntecul „Vreau să plec brigadier" de Teodor Bratu, scris pentru solo de tenor şi cor mixt, se alătură cu cinste celor mai bune cîntece ale compozitorului. Compus într-un autentic stil popular, cîntecul poate fi socotit ca izbutit sub raportul construcţiei melodice şi armonică al conducerii vocilor şi al integrării solistului în desfăşurarea discursului muzical. Ritmul energic al melodiei, alternanţa şi succesiunea rapidă între solist şi cor, sugerează în mod convingător imaginea avîntului muncii pe şantierele patriei noastre, la care tineretul îşi aduce o importantă contribuţie.

Tot pe linia cîntecelor de muncă scrise pentru tineret se situează şi cîntecele „Tineret-mîndria ţării" de Alfred Mendelsohn pe versuri de Ion Brad şi „Cîntec pentru tineret" de Gheorghe Bazavan pe versurile lui Teodor Balş, ambele cu un puternic conţinut mobilizator. Ambii compozitori folosesc cu pricepere corul de femei, ceea ce imprimă cîntecelor multă fineţe şi gingăşie. Alternanţa dintre corul de femei şi cel bărbătesc conferă acestora varietate.

Fără îndoială că înşiruirea tuturor cîntecelor de mase valoroase în limitele acestui material, este cu neputinţă. Cele cîteva amintite reprezintă doar o mică parte din bogatul rod al activităţii compozitorilor în acest domeniu.

Trebuie arătat însă că în creaţia de mase s-au manifestat şi unele laturi negative. Se mai scriu încă unele cîntece plate, neconvingătoare, de o factură artistică slabă.

Să ne oprim asupra cîtorva dintre acestea.

Un cîntec de Alois Hönig, pe versuri de Emil Zeldea, prezentat recent Radiodifuziunii pentru imprimare, este — după părerea noastră — o lucrare care nu corespunde exigenţelor artistice, proprii unui valoros cîntec de mase. Conceput pentru orchestră, cor mixt şi solişti, cîntecul amintit vădeşte serioase deficienţe de ordin artistic. În primul rînd melodia, element de bază al imaginii muzicale, este în acest cîntec neclară, confuză. Parcurgînd partitura lucrării, avem impresia că în construirea melodiei compozitorul a folosit, cu mici modificări, fragmente muzicale întregi din unele cîntece cunoscute. Astfel, prima frază muzicală ne aminteşte de partea a doua din cupletul cîntecului „Steagul partidului" de Matei Socor, a doua, printr-o inversare a accentului de pe primul pe al treilea timp (vezi măsura a treia) ne sugerează melodia din refren a „Cîntecului Armatei Sovietice" de Alexandrov, în măsurile 8 şi 9, cu auftact din măsura a 7-a, aminteşte de cîntecul revoluţionar „Porniţi înainte tovarăşi" ş.a.m.d. Astfel, melodia cîntecului ne apare nu numai neclară, fragmentată, fără cursivitate şi dezvoltare firească, dar şi impersonală.

Există anumite inadvertenţe armonice, ca de pildă modulaţia bruscă, destul de ciudată care se realizează în măsurile 7, 8 şi 9 sol (sol maj. — mi minor — fa diez major — si minor) ş.a. Nici versurile lui Emil Zeldea nu sînt suficient de izbutite. Se observă mai mult căutarea unor rime, neglijînd conţinutul — decît predarea unor imagini poetice plastice bogate. De aici decurge necesitatea sporirii exigenţei compozitorilor faţă de textele pe care le folosesc în creaţia de cîntece. Versurile slabe, sărace în conţinut, lozincarde, nu servesc muzica. Cele două elemente de bază ale cîntecului: textul literar şi muzica, trebuie să se completeze reciproc, împreună să conveargă către exprimarea veridică, convingătoare a conţinutului de idei.

Prin unele lucrări ca: „Ţara mea, republica mea dragă" şi „Cantata patriei", compozitorul Alois Hönig a făcut dovada posibilităţilor componistice, ceea ce ne face să credem că în viitor el va da la iveală noi şi valoroase cîntece de mase.

Tendinţa de a scrie cîntece pentru cor şi orchestră, în care se dă prioritate orchestrei, în dauna cîntatului coral, cald şi expresiv, este un procedeu extins la mulţi compozitori. Multe din aceste cîntece dezbrăcate de haina orchestrală, în care sînt „învelite" îşi pierd orice valoare. Putem cita ca exemplu, în afară de cîntecul lui Alois Hönig, cîntecul „Miliţian eşti braţ neînfricat" de Liviu Ionescu ş. a.

Departe de noi gîndul de a ne împotrivi folosirii orchestrei în cîntecele de mase, care să dea acestora mai multă amploare şi forţă expresivă. Cu atît mai mult cu cît o serie de compozitori de cîntece au posibilitatea să realizeze singuri orchestraţiile, ceea ce prezintă o

mai mare garanție pentru asigurarea unității ideilor muzicale cu haina orchestrală.

Însă de aici și pînă a ascunde în spatele orchestrației cîntece neinspirate, palide, care nu pot exista prin ele însele, este o mare diferență.

O altă lucrare care se înscrie printre creațiile de cîntece mai puțin izbutite este amintitul cîntec „Milițian ești brat neînfricat" de Liviu Ionescu, pe versurile lui Emil Zeldea.

Melodia neinspirată, greoaie, în special în prima parte a cîntecului, la care se adaugă și necorespondența între conținutul textului poetic și cel al muzicii, sînt doar unele din neajunsurile acestei lucrări. Este evident faptul că Liviu Ionescu n-a acordat atenția cuvenită cîntecului amintit, tratîndu-l cu multă superficialitate.

Un număr mare de cîntece, deși au o tematică valoroasă, totuși, din cauza slabei realizări artistice, nu sînt preluate în repertoriile sutelor și miilor de coruri din țara noastră. Creșterea din zi în zi mai mult a exigențelor artistice ale corurilor de amatori cere din partea compozitorilor noștri eforturi pentru crearea unor noi cîntece de mase, cu un bogat conținut de idei, la un nivel artistic cît mai ridicat.

Sărbătorirea zilei de 7 Noiembrie la Uniunea Compozitorilor

Sărbătorirea celei de a 42-a aniversare a Marei Revoluții Socialiste din Octombrie a întrunit în ziua de 3 noiembrie a.c. în Sala Uniunii Compozitorilor din R.P.R. un mare număr de compozitori, muzicologi și salariați.

Programul s-a deschis printr-un scurt cuvînt introductiv al maestrului *Ion Dumitrescu*, prim secretar al Uniunii care a salutat prezența în mijlocul compozitorilor a formației corale I.R.T.A., invitată a-și da concursul la această sărbătorire. Apoi, compozitorul *Anatol Vieru* a ținut o amplă cuvîntare despre însemnătatea zilei de 7 Noiembrie.

În partea a doua corul, format din muncitori, tehnicieni, ingineri și funcționari ai *Întreprinderii Regionale de Transporturi Auto*, sub conducerea competentă a dirijorului *Emanuel Marango* a prezentat un program în cinstea aniversării Marii Revoluții din Octombrie : cîntecul revoluționar *Porniți înainte tovarăși, Drapelul sfînt al lui Lenin de Alexandrov, Cîntec de dragoste pentru țara sovietică* de *D. D. Botez, Cîntec popular bielorus* de *Gr. Pukst, Ia-ți zborul racheta* de *Muradeli* și *Cîntec pentru Republică* de *Ion D. Chirescu.*

În încheiere, întreaga asistență a intonat *Internaționala.*

Corul I.R.T.A., deși înființat de mai puțin de doi ani (martie 1957), s-a afirmat, mai ales, printr-o participare activă în munca de culturalizare a maselor, prin cele peste 80 de concerte date în Capitală și în domeniul rural.

În cadrul ultimelor două concursuri anuale sindicale, corul I.R.T.A. a obținut premiul I pe raion și pe Capitală, apoi, în finala ultimului concurs, în întrecere cu cele mai bune formații din țară a obținut o mențiune.

Asistența a apreciat execuția corectă și expresivă a acestui colectiv coral, emisia neforțată și nuanțată a vocilor, din mijlocul cărora s-au remarcat partida omogenă a bașilor, cîteva voci de soprano și alto, cu vibrație și timbru plăcut. Partida tenorilor, deși numeroasă, a sunat deschis și — uneori — sub ton. Dirijorul Emanuel Marango, cu gesturi suficient de grăitoare, a reușit să transmită corului intențiile sale interpretative. Este însă necesar să indice cu mai multă precizie sfîrșitul perioadelor și frazelor muzicale, care, uneori, nu au fost suficient de clare ca durată și intensitate sonoră.

Este demn de subliniat că în ultima vreme, Uniunea Compozitorilor din R.P.R. a dus o susținută acțiune de contact cu masele largi ale muncitorilor, constructori ai socialismului din țara noastră și cu iubitorii de muzică de toate genurile, prin deplasări, audiții și conferințe-lecții, urmate de discuții, în uzine, fabrici, gospodării agricole colective, sau la sediul său, delegarea unor compozitori pe lîngă formațiile de amatori în vederea ajutorării lor, concerte date de aceste formații la sediul Uniunii, și, recent, prin înființarea Universității Muncitorești de Cultură Muzicală.

AL.A.C.

Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre

de G. BREAZUL

În drumul său spre Rusia meridională și Crimeia, învățatul rus Anatole de Demidoff, venind din apus, însoțit de un grup de cercetători și de pictorul Raffet, trecea în vara anului 1837, prin Țara Românească. Călătorind de la Viena cu vaporul pe Dunăre, drumeții s-au oprit nu departe de Turnu-Severin, unde, profitînd de schimbarea navei, s-au dus să viziteze Cerneții, satul din apropiere (în care locuise Tudor Vladimirescu). Era duminică și, firește, horă. Aci remarcă ei *„un dans valah plin de caracter și originalitate, bărbătesc și sever"*, pe care însemnările de călătorie ale lui Demidoff îl descriu amănunțit [1]) și căruia Raffet i-a consacrat una din planșele albumului său [2]). Nu rămîne neluată în seamă nici *„aria"* pe care o cîntă cu piticăiatele lor viori („deux aigres violons") doi *„muzicanți" (lăutari) țigani.* Reîmbarcîndu-se și continuîndu-și voiajul, călătorii ajung la Giurgiu, unde coboară. Orășelul, fostă fortăreață turcească, rămasă sub dărîmăturile meterezelor musulmanilor care trecuseră Dunărea, era atunci „un amestec de ruine și construcții noi". La bîlciul de Sînpietru se strînseseră aci sate întregi de valahi și hoarde de țigani, mulțime de negustori, *dansatori — „Horă" cu lăutarii* în mijloc, „interminabil bal" — și curioși, atrași de această solemnitate, cum, ilustrînd însemnările din scrisul călătorilor arată și planșele lui Raffet. [3]) De la Giurgiu, cu diligențele, în două serii, drumeții se îndreaptă spre *București.* Pe unde ajung, printre numeroasele și prețioasele observații și reflecții de natură politică, economică, socială și etnografică pe care le fac, ei nu trec sub tăcere *muzica populară, cîntecele, jocurile, lăutarii,* care, mai ales în acea zi de sărbătoare, li se oferea copios. Solemnitatea zilei — spune Demidoff — trezise toate viorile lăutarilor ; „toți acești robuști țărani și toate aceste fete brune" (de prin satele pe unde treceau) aveau poftă de dans. Se *„reînsuflețea vocea nazală a bătrînelor pentru a psalmodia cîntece tradiționale, pe care urechi dace sau romane poate le-au ascultat pe timpul lui Decebal și al lui Traian"* [4]). La Dărăști, într-o cîrciumă, un lăutar acompania cu vioara pe un tînăr, a cărei voce justă și pătrunzătoare făcea să răsune *„o arie lentă și solemnă. Judecînd după expresia muzicii, după atitudinea gravă și turburată a numerosului auditor, acest cîntec, care se compunea din două fraze simple și mișcătoare, trebuia să fie unul din acele duioase cîntece de jale, în care toate popoarele primitive au făcut să vorbească tradițiile lor și au povestit victoriile și nenorocirile lor. Valahii, atît de mult timp pîngăriți, trebuie să fi păstrat cîteva din aceste cîntece, care consolează de sclavie, ultime ecouri ale unei soarte mai dulci.* [5]) Este evidentă simpatia cu care călătorii privesc poporul și caută să-i cunoască firea, obiceiurile și traiul. Poate că luaseră cunoștință de articolul „La Valachie et la Moldavie" apărut chiar atunci, la începutul anului, cînd ei se pregăteau de drum, în „La Revue des Deux Mondes", în care se făcea o călduroasă expunere asupra caracterului românesc, asupra capacității românului de a înțelege progresul și civilizația, cum și asupra dreptului Țărilor Române la eliberare de sub jugul otoman, la neatîrnare și unire. Nimeni însă, nu ascultase pînă atunci cu atît interes și putere de pătrundere și nu formulase judecăți atît de originale asupra tradiției și psihologiei muzicale a poporului nostru, ca acei călători străini, în drumul lor de la Giurgiu spre Capitala Munteniei.

Cu astfel de impresii, Demidoff și însoțitorii săi ajung la *București.* Sînt găzduiți la Clubul nobililor [6]) „le club des nobles, dans le théâtre" în două camere, din care n-aveai decît să deschizi o ușă pentru ca să te găsești pe scenă. Era vorba de sala teatrului clădită de bucătarul italian Ieronim Momolo pe locul lui Iordache Slătineanu. În orașul care trăise evenimentele revoluționare de la 1821, iar ca urmare a lor, în principate se restabiliseră domniile pămîntene, apoi, prin tratatul de la Adrianopole, se statornicea că „Principatele se vor bucura de o slobodă lucrare a credinței lor, de o desăvîrșită siguranță, de o administrație națională neatîrnată și de o întreagă slobozenie de comerț", în București, călătorii străini, care socoteau acest oraș „în numărul celor mai interesante capitale", află Țara Românească sub domnia regulamentară a lui Alexandru Ghica ; despre el Demidoff scrie cuvinte de laudă arătînd, între altele, că „are cunoștințe solide și variate, vederi nobile". Nici în București muzica nu putea fi trecută sub tăcere de către călători. Alături de muzica populară, luase dezvoltare cea „evropienească" sau „nemțească". Kiseleff însuși, după al cărui cuvînt, artele aveau menirea de a „formarisi duhul obștei și a evghenisi simțirile tinerimii", orînduise la capitolul miliției încă de la 1833, o *muzică.* Chiar de la finele veacului precedent se constată începuturi de viață muzicală după moda apuseană, trecuseră prin București trupele de operă conduse de Johann Gerger, Eduard Kreibig și Theodor Müller, din personalul cărora, mulți muzicanți, atrași de condițiile favorabile oferite de orașul nostru, au rămas pentru mai mult timp sau pentru toată viața aici. În fruntea lor, agonisindu-și excepționale merite în promovarea culturii noastre muzicale, în creație, interpretare, învățămînt și organizare, precum și ca culegător de muzică populară, urmează a fi numit

1. *Anatole de Démidoff. — Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie* exécuté en 1837, Paris, Ernest Bourdin et C-ie, MDCCCXL, p. 107.

2. *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie* exécuté en 1837, sous la direction de *M. Anatole de Démidoff ;* dessiné d'après nature et lithographié par *Raffet.* Planche 10, La Jok. Danse Valaque, Tchernecz (Valachie) 9 Juillet 1837 (Reproducere în : *G. Breazul, Patrium Carmen.* Melos I. Scrisul Românesc, Craiova, pag. 95).

3. *Loc. cit.,* „Foire de St. Pierre à Giourjevo (Valachie), 11 Julliet 1837, Planche 12". (Reproducere în *G. Breazul,* Patrium Carmen, pag. 97).

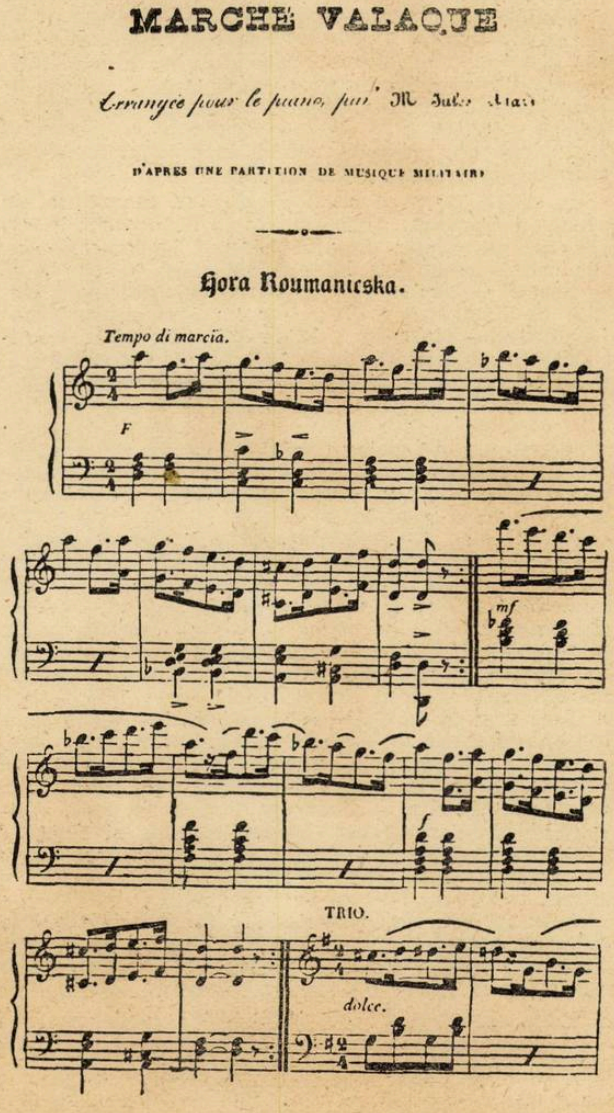
4. *Anatole de Démidoff. — Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée par la Hongrie, La Valachie et la Moldavie,* pag. 114.

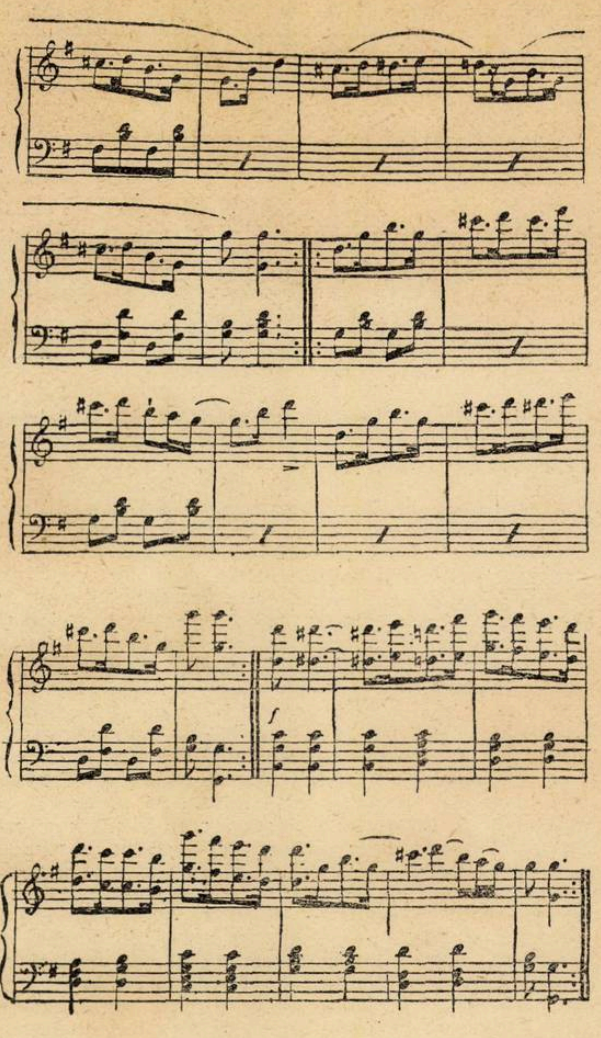
5. *Loc cit.,* pag. 129.

6. *In timpul iernii, principalele „amusements" ale boierilor* din București, consistau în a se duce în Cluburile publice, făcute după planul „redutelor" din Viena. Se dau aici de trei sau patru ori pe săptămînă baluri mascate, care atrag multă lume. Mai sînt și cluburi pentru diferite clase ale societății ; principalul, la care vine Curtea și principalii boieri, se cheamă „Club-noble" (După Wilkinson, în : *George Breazul* — La bicentenarul nașterii lui Mozart, București, Uniunea Compozitorilor din R.P.R., 1957, pag. 12).

Johann Andreas Wachmann, venit în Bucureşti cu trupa lui Theodor Müller (în 1833). Un an înainte de sosirea lui Demidoff, în 1836, scria „Curierul românesc" : *„Muzica s-a întins în toate clasele cele mari şi clasele de jos ;* teatru spoieşte şi înfăţişează o varietate vrednică de rîvnit." În acelaşi an luase fiinţă aici, sub conducerea arhimandritului rus Visarion, „Horul cîntăreţilor ştabului oştirii". [7]) Iar elevii pregătiţi în şcolile „Societăţii filarmonice" făcuseră astfel de progrese în muzică, încît putuseră reprezenta, pentru prima oară în limba romînă opera „Semiramida" de Rossini.

Într-una din seri, Demidoff şi ceilalţi călători merg la teatru — care era, cum zice el, anticamera sonoră a apartamentului lor —, unde tocmai se reprezintă cîteva *scene din „Semiramida"*, precum şi o comedie germană. La un dineu, la care au fost invitaţi de domnitor (la „Scufa"), oaspeţii străini observă cele *două tarafuri de lăutari*, care se succed alternativ *„pentru a executa ariile naţionale ale Valahilor şi unicele în felul lor melodii ale lăutarilor. Orchestra ţiganilor, formată din elemente discordante, produce totuşi efecte pe care zadarnic le-ai căuta în masele de armonie regulată şi corectă cu care sînt obişnuite*





urechile apusene ; cît priveşte măsura, ea este inegală, săltăreaţă, şchioapă, mergînd prin timpi neaşteptaţi. Dansurile valahe au urmat după dineu şi noi am fost atît de fermecaţi de precizia severă şi de ansamblul dansatorilor, încît domnitorul a prelungit de hatîrul nostru aceste divertismente şi a făcut ca să se transcrie pentru noi ariile pline de o graţie originală şi naivă, pe care le dăm aci şi care animă acest dans romînesc, Hora romînească, cum o numeşte poporul Valachiei. În timp ce jucătorii făceau minuni, lăutarii cîntau cu o vervă mereu renăscîndă motivele lor fără sfîrşit. Două mandoline (cobze), două viori, un nai şi un fel de „basse sourde" compuneau toate resursele acestor abili executanţi, ale căror brune şi frumoase figuri, însufleţite de ardoarea lor muzicală, adăugau un deosebit farmec acestui tablou poetic. [8]) Astfel, a fost transcrisă „după o partiţie de muzică militară" această „Hora Roumaniaska" aranjată pentru piano de Jules Alari.

O altă planşă a lui Raffet înfăţişează *„Ronde valaque exécuté par des Tsiganes et dansée par les Musiciens du 2-e Regt.* chez le Prince Ghica, Ghospodar de Valachie. Bukarest 16 Juillet 1837". [9]) Se confirmă, deci, şi formaţia de muzică militară a menţionatului regiment. Se arată că generaţiei actuale îi trebuie un *salon spaţios*, în care *valsul* şi *galopul* pot să se desfăşoare şi învîrtejească în voie. Îi trebuie un *costum* care să nu împiedice nicidecum paşii eleganţi ai *mazurcii*, care să nu încurce în labirintul strîmt al *cadrilurilor* franceze. [10])

7. *G. Breazul. — Învăţămîntul muzical în Ţara Romînească.* Supl. 6—7—8 „Muzica", Revista Uniunii Compozitorilor din R.P.R. şi a Ministerului Culturii, 1955, pag. 8.

8 *Anatole de Démidoff*, op. cit. pag. 141

9 *Voyage dans la Russie...* Dessiné d'après nature et lithographié par Raffet. Planche 18.

10. *Anatole de Démidoff*, op cit. pag. 143.

La joc de Raffet

Lăutarii

Ronde Vallaque de Raffet

Lăutarii de Satmari

Hora de Doussault

Les *hora*, danses nationales valaques, d'après M. Doussault.

Bîlciul de la Giurgiu de Raffet

Şi, astfel, printre atîtea plăceri, vizite, reuniuni, totdeauna ospitaliere, curse interesante, observaţii precise şi vii asupra a tot ce izbea spiritul şi privirile călătorilor — cum însuşi Demidoff spune —, însemnările lui cuprind *preţioase informaţii istorice şi etnografice muzicale*, care marchează o dată importantă în dezvoltarea muzicii în Bucureştii dintre cele două răbufniri revoluţionare, de la 1821 şi 1848, în epoca regulamentului organic. În cele numai cinci zile, cît au fost oaspeţii capitalei, drumeţii au cules aşa dar, destul de numeroase informaţii, cu privire la muzică. Ei nu le-au căutat înadins dar prilejurile în care se cînta erau atît de frecvente, iar caracterul manifestărilor muzicale aşa de deosebit şi de atrăgător, încît acest gen de manifestări a interesat pe călători şi s-a impus printre celelalte variate informaţii, care apar în scrisul lui Demidoff. Faptul că se ajunge la transcrierea horei şi la dăruirea notelor, lasă să se întrevadă, atît din partea domnitorului cît şi a oaspeţilor, tendinţa de a merge dincolo de vagi impresii căpătate în fugă şi de a căuta înţelegerea fenomenului muzical respectiv. Probabil că printre ei să se fi aflat vreunul cu interes mai pronunţat pentru muzică. Despre domnitor se ştie că nu era lipsit de un asemenea interes. Printre „Scrisori ale Domnilor munteni Alexandru Ghica şi Gheorghe Bibescu" publică *Iorga* o scrisoare — „nedatabilă" — iscălită de *Alexandru Ghica*, din care desprindem următoarele rînduri : *„...să puneţi din muzicanţi cîţi vor avea glasu bun să înveţe cîntarea liturghiei ruseşti cu cuvinte rumîneşti : frate-mieu Mihalache are notele acestei liturghii. Vă rog înţelegeţi-vă-ţi cu Domnia-Sa şi faceţi bună punere la cale pentru aceasta ca să ia grabnică săvîrşire, fiind lucru lesne şi de trebuinţă. 12 Mart."* [11]) Este vorba, de bună seamă, de „Horul ştabului oştirii" şi grija domnitorului pentru muzica armonică preluată din repertoriul coral ceremonial rusesc. Pe de altă parte, după cît se vede, Mihail Ghica, şi el prezent la întîmpinarea şi cinstirea lui Demidoff nu colecţiona, cum se ştie, numai artă plastică, ci şi muzică. „Ex bibliotheca Mich. Ghica" — cum este formulat Exlibrisul imprimat lipit pe cărţile sale —, din biblioteca lui Mihail Ghica a ajuns la noi şi se păstrează printre notele din biblioteca „Breazul" lucrarea Ὕμνοι τῆς Θείας καὶ ιερας λειτουργίας de Gottfried Preyer. [12]) Dar ceea ce pentru Bucureştii acelui timp urmează a fi considerat cu toată luarea-aminte, ca oglindire în viaţa muzicală a începuturilor de eliberare a ţării noastre de sub jugul otoman, este *iniţiativa lui Alexandru Ghica de a concedia mehterhaneaua şi a organiza „muzica statului şi orchestra palatului"*. [13]) Conservatorul din Viena, căruia el s-a adresat, a recomandat, cum se ştie, pe *Ludwig Wiest*, care a venit în Bucureşti şi şi-a consacrat talentul şi capacitatea de muncă vieţii muzicale a patriei sale adoptive.

În culegerile de muzică populară publicate de Johann Andreas Wachmann, Henri (Ehrlich) şi Ludwig Wiest, precum şi în „Spitalul Amorului" sau „Cîntătorul Dorului" al lui Anton Pann — care, de asemenea se afla în aceeaşi vreme în Bucureşti —, în manuscrisul de psaltichie al lui Inochentie Kitzulescu, „Adunare de vreo cîteva versuri desfătătoare" (1838) din biblioteca „Breazul", în manuscrisul nr. 3244 din biblioteca Academiei R.P.R., precum şi în alte manuscrise şi tipărituri în notaţie guidonică sau psaltică chrysantică din prima jumătate a secolului trecut, pot fi căutate *melodiile cari au răsunat în Bucureşti în timpul cînd a trecut pe aici Demidoff.* Din documentele cunoscute pînă azi, niciunul nu este însă mai cuprinzător ca manuscrisul „Des Chansons Valaques sur le Piano-Forte" din Biblioteca Academiei R.P.R. — pe

Des Chansons Valaques (coperta)

care l-am numit „Anonymus Valachus" : un bogat şi valoros izvor de documentare istorică cu privire nu numai la influenţele din răsărit şi din apus, care se confruntau în muzica Bucureştilor din acel timp, ci şi la situaţia politică, socială şi culturală a acestei faze a descompunerii feudalismului şi formării relaţiilor capitaliste în Ţara Romînească. Muzicantul străin — un austriac sau german — autorul manuscrisului, care cunoştea puţin limba romînă, nu a scris şi cuvintele cîntecelor pe care le-a cules şi notat în preţiosul său document. Dar cele cinci melodii greceşti, cîntecul arnăuţesc, pestreful turcesc cele douăzeci de cîntece valache — „Walaqwe", scrie el —, douăzeci şi şase de hore, trei sîrbe — el le numeşte „szirbechte" —, şase ecoseze, o „angluză", o calamaincă, două cracovience, un cadril, două valsuri, două marşuri, o poloneză şi alte trei piese fără titlu, simpla lor enumerare, a acestor şaptezeci şi cinci de melodii dovedeşte cît de variate senzaţii auditive puteau fi încercate în Bucureştiul epocii regulamentare : alături de seninul diatonism, senzuale moduri neocromatice orientale, secunde mărite. Una din piese, un „walaqwe", poartă indicaţia „all Vledean". Poate este vorba de clucerul Ion Vlădăianu, unul din boierii cărora Kisseleff le dăduse atestaturi „spre dovada osîrdiei şi ostenelilor lor de laudă cari le-au vărsat în curgerea vremelniceştii ocîrmuiri rosieneşti... într-o epohă atît de însemnătoare şi vrednică de aducere aminte prin nouă amănunturi ce s-au introdus pentru fericirea patriei lor". Alt „wallaqwe" este „al Filipesku" — care aminteşte numele lui Aga Filipescu, în saloanele căruia călătorii venind din apus împreună cu Demidoff, asistaseră la „balul cel mai elegant". O variantă a melodiei acestui cîntec valah, este prima piesă din caietul al treilea de melodii populare valahe, „L'echo de la Valachie", culese şi transcrise pentru pian de Johann

---

11. *N. Iorga. — Studii şi documente cu privire la Istoria Romînilor*, XI, Bucureşti, Socec, 1906, pag. 248.

12. *Hymnen des heiligen Liturgie* mit genauer Beibehaltung der von Diacon Anthimos Nicolaides angegebenen alterthümlichen echten Original Melodien nach der Art der orthodoxen orientalischen Kirchenmusik auf Veranlassung der Gemeindevorsteher zum heiligen Georg vierstimmig bearbeitet, mit willkürlicher Begleitung des Piano Forte oder der Physharmonica von *Gottfried Preyer*, K. K. Vice Hofkapellmeister, Direktor des Conservatoriums der Musik in Wien, Professor der Harmonie-und Compositionslehre und Mitglied vieler philarmonischen Gesellschaften.... Wien, 1845.

13. „C'est le prince Alexandre Ghica, en 1838, qui, *dans un beau zèle de „culture nationale"*, songe à congédier la meterhanea (musique turque) et demande à Vienne l'homme capable d'organiser „la musique de l'Etat et l'orchestre du palais". Le Conservatoire impérial recommande un élève des fameux professeurs Joseph Boehm et Sechter. Lud. Ant. Wiest (Vienne, 1819, Bucarest 1889), vraie nature musicale et violoniste plein de feu, séduit bientôt la cour et la ville, devient le musicien attitré du palais, jusque sous Stirbey et Bibescu. Il dirige l'orchestre du théâtre et, comme il n'existe pas de musique pour le répertoire national, il compose le mélodrame d'un Constantin Brancovean, puis un ballet Doamna de aur (livret de P. Gradisteanu) ; les chants du pays, qu'il exécute avec brio, lui furnissent la matière de nombreuses fantaisies, de caprices ; ce sont, sans doute, les premières notations d'aires roumains ; mais Wiest ne va pas au delà" *(Marcel Montandon. — La musique en Roumanie, „Encyclopédie de la Musique"*, Premiere partie, Histoire de la Musique XXXXX, Paris, Delagrave, 1922, pag. 2659).

Andreas Wachmann : ea este arătată ca „melodie naţionale composé (?) par le feu Boyard Nicolas Filipesco". — O horă poartă indicaţia „Mademoiselle Szafftiki de Bibesku". — Unele cîntece au titluri formate, de obicei, din primele versuri ale cuvintelor respective : „Frunsa werde Merisor", „Entre Olt schi entre Oltetz", „Lunge, Lunge mult jescht Lunge (vrea să zică : „Luncă luncă, mult eşti lungă"), „Ah Stepene te Slevesk", „Zaba ketzi tai mencat", „Omoareme puikulitze, daka nuem dedesch gurize" (primele două versuri ale cîntecului), „Frunzu verde", „Otchilor raspundes kite stele szint pe Tsar", „Frunza verde de Kormus", „Multzemim luj Dumnyezou". Un cîntec este intitulat (?) ...„Bojati Drakulj" : „băieţii dracului" erau, desigur, muzicanţii de la care „Anonymus valahus" făcea culegerea sa de melodii şi care nu-l cruţau, probabil, nici pentru zelul său, nici pentru felul cum stăpînea limba poporului în mijlocul căruia se afla ; şi făceau haz pe socoteala lui.

Scris de altă mînă, este adăugat la finele acestui preţios manuscris un alt cîntec, intitulat „Air Valaque nouvelle", la care, în aceeaşi pocită limbă romînească, este prevăzut şi textul poetic respectiv : „Prieten a mea sorte". Fără titlu, ci numai ca „air", şi partial, în acelaşi aranjament pentru pian, melodia a apărut în *„Bouquet de mélodies valaques originales* transcrites pour le piano seul et dediées à Madame la Princesse Cléopatra Troubetzkoi — născută Ghica — par *Jean André Wachmann"*. Aşa dar manuscrisul a fost cunoscut şi studiat de Wachmann, care era, cînd şi-a întocmit acest caiet, *„professeur de musique vocale* au collége national de St. Sava".

★

În darea de seamă despre „concertul de violoncel a D. Kosovski", „Albina romînească" din 10 noiembrie 1849, încheind „foilletonul" său, scria : „Sînt mai mult de 40 ani, de cînd faimosul *Romberg au încîntat pe locuitorii din Iasi sunînd variatiile pe aria moldovană Mititica, ce se preţuesc între ale sale mai bune compuneri.* Noi am fi recunoscători D. Kosovski, de ar înavuţi a noastră muzică naţională prin de asemene product a geniului seu". [14]) Textul francez al foiletonului adăuga, că variaţiile erau „improvisées". Într-o scurtă schiţă biografică asupra lui Bernard Romberg, marele nostru istoriograf T. T. Burada, în Almanahul său muzical din 1875, scoate în evidenţă acest foileton şi arătînd pe „bătrînul Asachi" ca autor al lui reproduce cuvînt cu cuvînt textul din „Albina Romînească", terminînd astfel : „Cît ar fi de dorit să vedem si pe artistii nostri, desi numărul (lor e) încă mic, ocupîndu-se din toate puterile pentru perfecţionarea muzicii naţionale. Ariile noastre sunt melodioase, sentimentale si pline de expresiune, dacă ele au inspirat pe renumitul Romberg a compune *capriciul său pe vechea arie naţională Mititica, imprimat* în Leipzig, pe care l-a si executat în Iasi *înainte încă de 1809*, cu cît mai mult am trebui să facem ca muzica noastră naţională să fie cunoscută nu numai nouă romînilor, dar şi altor natiuni ale Europei. Să ne ocupăm numai serios, căci mijloacele nu ne lipsesc si încurînd speranţa noastră se va realiza". [15]) Burada ştia, deci, că este vorba de un „capriciu", care şi fusese imprimat. Dar este îndoială dacă, în programul concertului de la Iasi, în afară de „Mititica", Romberg a mai făcut variaţii şi pe alte melodii populare romîneşti, dacă, cu alte cuvinte, a executat în întregime acest „Capriciu". Oricum foiletonul din „Albina Romînească" nu face o asemenea mentiune. Ceva mai tîrziu, în „Cronica muzicală a orasului Iasi", expunînd concertele care s-au dat în capitala Moldovei între anii 1700—1850, Burada a arătat că, de la concertul dat în 1788 în prezenţa cneazului Potemkin — cînd, în memoria luării Oceacovului s-a cîntat de către muzicanţii rusi un Te-deum de Sarti —, „nu se mai ştie ce s-a petrecut în Iaşi în privinţa muzicii, pînă la anul 1809, cînd renumitul violoncelist Bernard Romberg, fundatorul şcoalei violoncelului din Germania, a dat un concert, şi la care ocaziune *a compus o fantezie pe arii naţionale Mititica*, intitulată : „Caprice pour le violoncelle sur des aires moldaves et valaques" cu acompaniament de piano. Leipzig op. 45." [16]

Pentru a fixa data cînd Romberg a trecut prin Iaşi, va trebui să se ţină seama că de la 1801 pînă la 1803, el a funcţionat ca profesor la Conservatorul din Paris, după care a plecat la Berlin, fiind angajat în Capela curţii. Se ştie din autobiografia lui Spohr că, la finele anului 1804, Romberg cînta aci în cvartete împreună cu acesta. De teama armatelor lui Napoleon, în urma bătăliilor de la Iena şi Auerstädt, în 1806, el a părăsit Berlinul ; în 1807 se află în sudul Rusiei. [17]) Cum bătăliile amintite s-au dat în zilele de 8—14 octombrie 1806, urmează că în toamna acestui an el se afla în drum spre Odesa. Prin Moldova a putut ajunge, fie toamna, fie, cel mai tîrziu, iarna. Deci, *spre finele anului 1806, sau începutul lui 1807* — dar nu în *1809* — *a putut Romberg să treacă prin Iaşi şi să dea faimosul său concert.*. Atunci a ascultat el lăutari moldoveni, printre care trebuie să fie fost şi vreun Barbu Lăutarul, sau acei despre care relatează postelnicul Manolaki Drăghici în a sa Istorie a Moldovei : „Între aciia să distinga unul Nastasă şi altul Angeluţă ce şi-au lăsat nume trainic în pămîntul acesta despre talentul ce'ave a cînta şi-a purta arcuşul. Lîngă dînşii au stat privindu-i Monarhul (Tarul Rusiei) îndelungat merîndu-se cum eczecută ariile fără de noate şi cu ce melodie intona strofele cîntecelor naţionale ca adevăraţi artişti, dăruindu-le 1000 de ruble". De la lăutari moldoveni, deci, şi-a notat Romberg melodii populare şi a „încîntat" pe auditorii concertului său, „sunînd" variaţiile improvizate pe aria „Mititica". În acesti primi ani ai veacului al XIX-lea, marele virtuos german va fi putut să observe că străbătea un viu curent de prefaceri şi în viaţa economică, socială şi culturală a Moldovei, pătrunseseră şi în principatele dunărene idei ale revoluţiei burgheze din Franta ; se dezvoltau noi relaţii de producţie capitaliste, sub presiunea cărora se destrămau cele feudale şi tendinţe de desorientalizare se făceau din ce în ce mai simţite. Ceea ce, evident, a suscitat interesul muzicianului, al virtuosului violoncelist, dar mai ales al compozitorului Bernard Romberg, a fost *muzica populară*, pe care el a auzit-o cîntată de către lăutarii ieseni. Astfel i-a venit ideea de a-şi nota din melodiile pe care le-a ascultat cu acel prilej. Din ele, concertistul a ales si a făcut variatii, după cum precizează mentionatul foileton din „Albina Romînească", pe aria moldovană „Mititica", ceea ce a trezit viu entuziasm în masa auditorilor, în „locuitorii din Iaşi", încîntîndu-i. Impresionase pe Asachi si încîntase pe ieşeni nu numai virtuozitatea violoncelistului, ci şi — mai ales — *ideea compozitorului de a face variaţii pe o melodie populară, a lor, pe care o cunoşteau, o recunoscuseră ca fiind muzică moldovenească.* Începuseră popoarele să se considere ca naţiuni, se releva cristalizarea limbilor naţionale, limba romînească îşi impunea drepturile ei în cultura noastră, în năzuinţele de propăşire ale poporului. Nu era decît firesc ca şi muzica să se resimtă înviorată de noile concepţii de viaţă şi să năzuiască şi să caute să descopere noi principii, metode, procedee în actul de creaţie artistică, dintre care, unele vor fi decisive pentru *formarea şi dezvoltarea şcolilor*

14 *Albina Romînească*, Gazetă politică şi literară, Nr. 89. Iaşii, Joi 10 Noembrie 1849, Anul XXI, pag. 377.

15. *Theodor Th. Burada* — Almanahu musicalu. Anul I 1875. Iassi, Goldner, pag. 57. Articolul a apărut şi în „Lyra Romana", A. I, Nr. 29 (22 Iulie 1880), pag. 225.

16. *Theodor T. Burada — Cronica muzicală a oraşului Iaşi* (1780—1860). — în : „Convorbiri literare" (Bucureşti) A. XXI, Nr. 12 (1 martie 1888), pag. 1064.

17 „The approach of the French forces in 1806 again drove Romberg into the world, and in 1807 he was travelling in southern Russia, but returned to Berlin and was court Kapellmeister from 1815 to 1819, when he retired into private life at Hamburg. In 1814 he visited England.."... *(Grove's Dictionary of Music and Musicians,* Fifth Edition edited by *Eric Blom*, Volume VII, R—50, London, Macmillan, 1954, pag. 216). Cf. *George Breazul*, La bicentenarul naşterii lui Mozart, Bucureşti, Uniunea Compozitorilor din R.P.R., 1957, pag. 43—44 şi 123—128.

naționale. Unul din aceste principii era cel care lăsa să se întrevadă din însăși *ideea de cîntec popular,* din acele „glasuri ale popoarelor" (Herder), care abia spre finele veacului al XVIII-lea începuseră a se desluși și a se orîndui printre valorile spirituale de cultură populară ale lumii. *Culegerea și prelucrarea artistică a acestor producții populare devin principiu călăuzitor în fundarea și afirmarea caracterelor specifice ale școlilor naționale de muzică.* Acesta este principiul pe care îl observă Asachi, care se impune atenției lui la concertul dat de Romberg la Iași. *Se înscria în istoria muzicii românești evenimentul de mare importanță al începuturilor de valorificare în arta cultă, a melodiilor populare din Țările Române : se iveau zorile școlii naționale de muzică românească.* În Transilvania o asemenea experiență fusese făcută de la mijlocul secolului al XVII-lea, și anume de către Johannes Cajoni, Ion din Căianul mic, romîn de origine, ajuns călugăr franciscan, rezultatele activității sale de această natură fiind păstrate în tabulaturile din codicele care îi poartă numele, „Codex Cajoni". În vechile principate fuseseră culese și publicate melodii populare de către Sulzer, încă de la finele secolului al XVIII-lea ; dar nimeni, pînă la Romberg, nu avusese ideea prelucrării lor în formele artei culte. Or, tocmai în aceasta constă importanța istorică a evenimentului, care i se atribuie de către cei doi cărturari moldoveni. Privind mai de aproape cele scrise de Asachi și Burada relativ la Romberg, la concertul de la Iași și la prelucrarea de melodii românești prilejuite de acest concert, va trebui să se observe din capul locului și să se facă distincția că, pe cîtă vreme „Albina Românească" menționează *„variațiile pe aria moldovană Mititica",* pe o arie, „Capriciul pentru violoncel" semnalat de Burada este *„sur des airs Moldaves et Valaques",* pe *arii,* pe *mai multe* arii (nu numai pe aria Mititica). Pe de altă parte, ceea ce urmează a fi cu deosebită luare aminte observat, este faptul că, în timp ce *aria* „Mititica" era socotită ca fiind *moldovenească,* ariile prelucrate în „Capriciu", după însăși indicația lui Romberg, sînt *moldovenești* și *valahe.*

Ironizînd poezia valahilor transalpini și arătînd pe țigan ca autor al ei, Sulzer dă, în „Istoria Daciei transalpine" (1782), ca exemplu două versuri :

„Mitidika, Mitidika, wién üng quátsch !
Ba nu, Ba nu, n'am tsche fátsch." [18])

Versurile sînt culese din București ; de sigur, a existat și melodia respectivă, dar nu se cunoaște. Tot în București a auzit și și-a scris (1793) *H. v. Reimers,* versurile următoare :

„Metetika, metetika venam kootsch !
Baju neek, nam tsch fatsch !
Metetika vela noi ?
Baju neka, no ti voi !
Metetika jest lagura ?
Dai nalek vozatura !
Metetika jest la stat ?
Tscheko has la sarutat." [19])

Despre *melodia* ei, pe care n-o trece sub tăcere, v. Reimers spune că *sună plăcut, drăguț, „klingt ganz astig"* : dar nici această melodie nu a fost notată și nu se cunoaște, ca de altfel, nici cea a versurilor ce urmează (date în facsimil) din culegerea de cînturi naționale „Dorulu" (1865) [20]) :

80.

Frənzəliuъ bobə̆ nъstə̆,
Mititiko of!
De te-arə̆ prinde neika 'n krîngə̆.
Mititiko of!
Sъ te məmkə̆, sъ te sъrstə̆,
Mititiko of!
Mijlocelelə̆ sъ ui'lə̆ strîngə̆
Mititiko of!
Iiii treї kostiue d'a rîndə̆
Mititiko of!
Sъ plecи la mъta plîngîndə̆
Mititiko of!
Kə̆ lakrъmile ziərəində̆
Mititiko of!
Iiii la tat-tъ̆ jeləində̆.
Mititiko of!
Mititikъ cmtї de statə̆,
Mititiko of!
Iiii dəlce la sъrstatə̆
Mititiko of!
Mititikъ esцї d'o lənъ
Mititiko of!
Iiii dəmmanii îuї fakə̆ vîlvъ.
Mititiko of!
Frənzəliuъ m'o lalca.
Mititiko of!
Minka'uї-arə̆ okiї neika,
Mititiko of!
Kъ sîntə̆ dəluї mi frəməmeї
Mititiko of!
De moare ləmea de eї.
Mititiko of!

În romanul „Pandurul", autoarea, Bucura Dumbravă, menționează și *cîntecul* zis de o țigancă tînără și frumoasă, „cu un glas dulce și desmierdător" :

„Mititico, vino'ncoace !
Ba nu, neică, n'am ce face.
Mititico, vin la noi !
Ba nu, neică, nu te voi !
Mititică ești la gură
Dulce la căutătură,
Mititică ești la stat,
Și cu haz la sărutat.

Ion rîse.

— *Nu știi alt cîntec ?*
— *Nu e frumos ?*
— *Dar prea îl auzi des. Nu e stradă în care să nu-ți sbîrnîie la ureche."*

Atît de mult era cîntat.

Așa dar, cîntecul „Mititica" se auzea în București și se face mențiune despre el încă din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Mult se va fi cîntat și la Iași. O puternică impresie făcea el asupra lui Pușkin, cînd se afla (în 1820) în exilul său la Chișinău. [22]) Dar și melodia pe care o asculta Pușkin, ca și celelalte ce se vor fi mai cîntat în Moldova și Valahia, au rămas necunoscute. Alte mărturii sau documente pe

18. *Franz Joseph Sulzer. — Geschichte des transalpinischen Daciens ;* Des Ersten oder geographischen Theils Dritter Band, Wien, Gräffer, 1782, pag. 13. Cf. *G. Breazul, Patrium Carmen,* pag. 343.

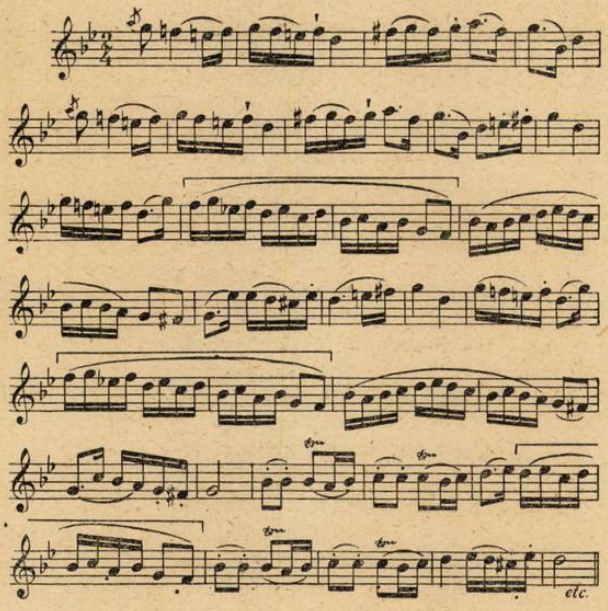
19. *H. v. Reimers. — Reise der Russisch — kaiserlichen ausserordentilichen Gesandtschaft an die Othomanische Pforte* im Jahr 1793, Erster Theil, St. Petersburg, Gedruckt i. d. Schnoorschen Buchdruckerei, 1803, pag. 129.

20. *Dorulu,* Culegere de cîntece naționale și populare, Ediținea VI, București, Wartha, 1865, pag. 128—129.

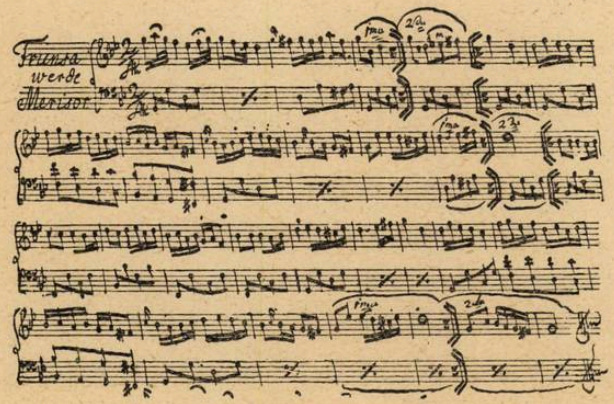
22. Л. Синявер.—Музыка Советской молдавии, Москва, 1949, pag. 5.

care să ne întemeiem pentru identificarea conturului melodic al cîntecului „Mititica", lipsesc (deocamdată, cel puțin). De aceea va trebui să recurgem la studiul melodiilor folosite de Romberg în „Capriciul" pe arii moldave și valahe.

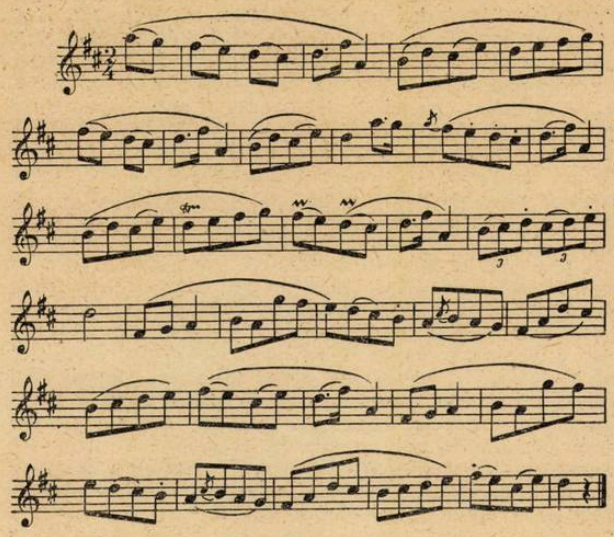
Lăsînd la o parte micul preludiu al piesei format, de preferință, din periheleze în jurul notelor principale ale tonalității, *trei sînt melodiile (moldave și valahe) întrebuințate de Romberg în variațiile (figurale) ale „Capriciului"*. Dacă cu privire la „aria" „Mititica" materialul documentar lipsește, nu e același lucru cu celelalte două melodii. Prima dintre ele este următoarea :



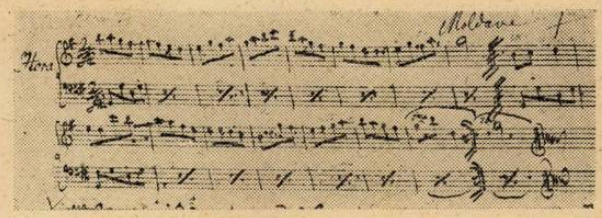
Printre melodiile moldovenești culese și publicate sau rămase în manuscris, în „Musique orientale. 42 Chansons et Danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs, traduits, arrangés et dédiés à son Excellence Monsieur de Kisseleff... par François Rouschitzki", printre cele apărute în „Allgemeine musikalische Zeitung" din 1821 și 1822, în manuscriul „Anonymus Moldavus" (Burada) din Biblioteca „Breazul" și nici în alte foi volante, tipărituri sau manuscrise în notație guidonică sau psaltică (ce ne-au trecut pe dinainte), această melodie nu figurează. Ea *există însă în mai sus menționatul manuscris* „Des Chansons Valaques" din Biblioteca Academiei R.P.R., pe care l-am numit „Anonymus Valahus" și este a doua melodie din șirul celor valahe. Titlul ei este, în ortografia anonimului, „Frunsa werde Merisor". Iată în fotocopie această melodie (aranjată pentru pian) :



A doua melodie întrebuințată de Romberg în „Capriciul" pentru violoncel este următoarea :

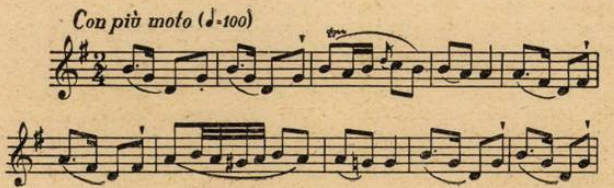


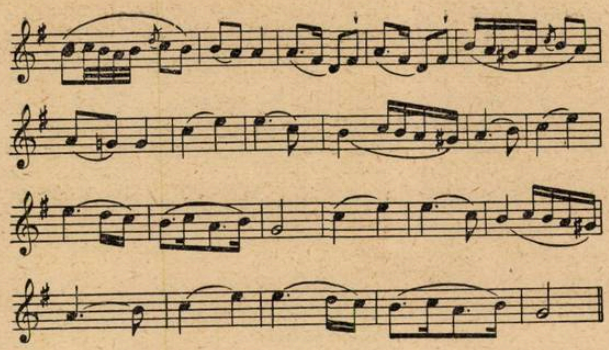
Și această melodie există în manuscrisul „Des Chansons Valaques", fiind ultima din categoria horelor. Iată în fotocopie, și această melodie :



Deci *și această melodie a fost culeasă și notată tot în Bucureşti,* fiind considerată ca melodie *valahă :* deasupra primului portativ al acestei hore, cu un scris deosebit, este menționea „moldave". Scrisul este de aceeași mînă care a adăugat la finele manuscrisului „Des Chansons Valaques", cîntecul „Prieten a mea sorte", apărut apoi în „Bouquet de melodies valaques originales" de J. A. Wachmann. În compoziția sa, Romberg a modificat pe-alocurea conturul melodiei. Așa, bunăoară, chiar primul desen melodic care se secventează, la o secundă inferioară, creînd o simetrie particulară a dansului romînesc — desen similar celui din „Bîr, oiță" (motiv folosit de Enescu în Rapsodia II-a) sau celui din „Lele cu scurteica verde" —, este în așa fel întrebuințat, încît începutul melodiei devine anacrusic, iar secvența înlăturată prin eliminarea a două note, de unde provine distrugerea ordinei cărurei și alterarea caracterului de horă dreaptă al melodiei. De altfel, în forma dată de Romberg, prima frază melodică a horei și-a pierdut și caracterul romînesc. Sînt și alte deosebiri care pot fi constatate din compararea textului melodic al manuscrisului cu cel din „Capriciul" compus de Romberg. Ele pot fi explicate nu numai prin libertatea pe care a avut-o compozitorul în folosirea și prelucrarea melodiilor populare, ci și din faptul că ele puteau fi variante ale acelorași arhetipuri melodice apărute în diferite perioade de timp. Cel puțin un sfert de veac trebuie socotit între cele două momente, cel în care s-a făcut notarea melodiilor cuprinse în „Capriciu" și cel în care s-a făcut în manuscrisul „Des Chansons valaques".

Cea de a treia și ultima melodie întrebuințată de Romberg în compoziția „Capriciului" este următoarea :

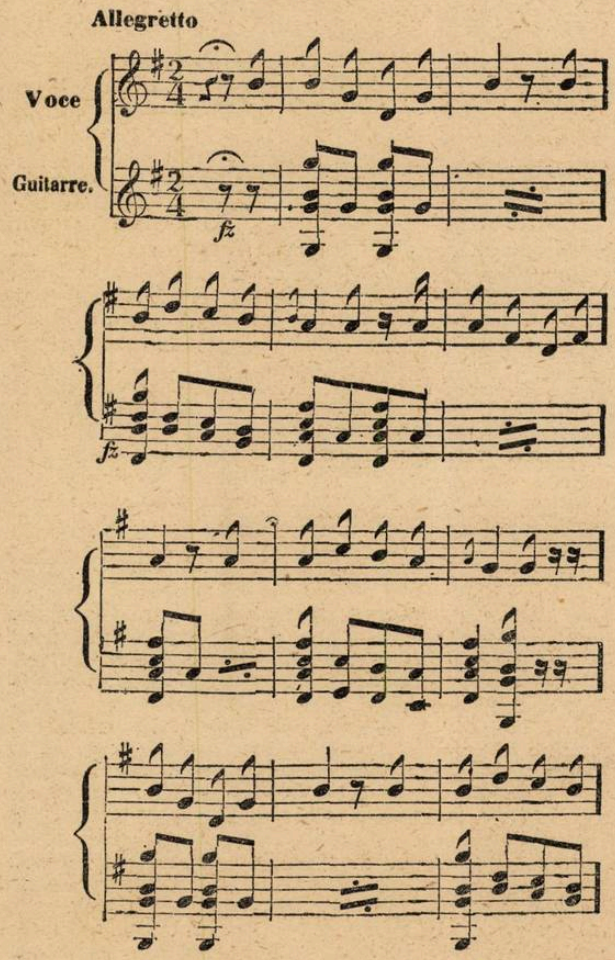




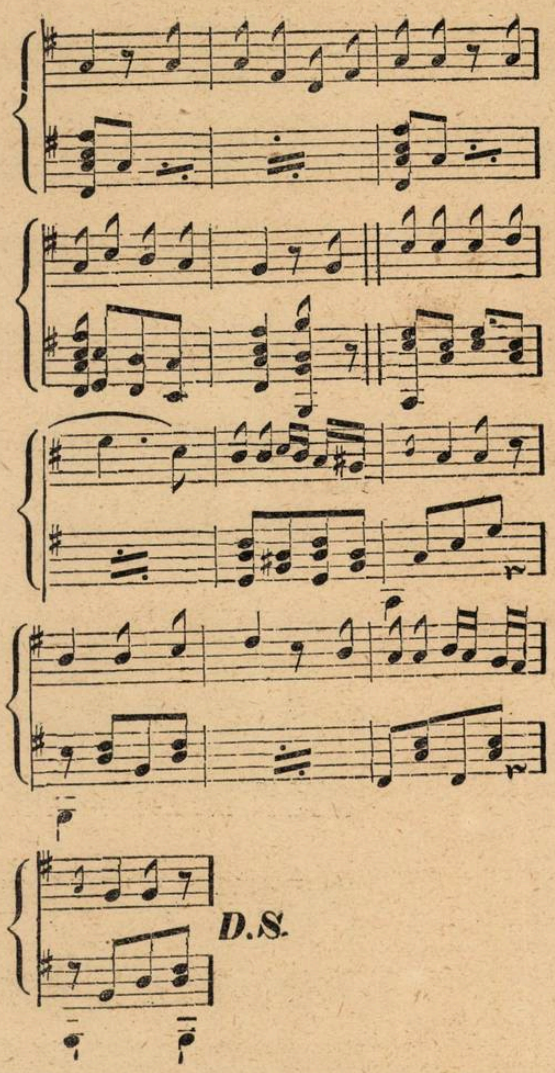
Şi în structura acestei melodii sînt elemente care se recunosc a fi romîneşti. Chiar acea primă figură melodică — cunoscută din jocul „Tărăşelul", prima măsură a horei ţăranilor din „Baba Hîrca" de Flechtenmacher — apoi secventarea ei la secundă inferioară (ca şi în hora valahă precedentă) apare în memorie ca ceva propriu jocului romînesc. Dar întrucît „arie moldovană" ?

În „Spicuitorul Moldo-romîn" („Le glaneur moldo-valaque") a apărut în 1841 poezia „Ştefan înaintea cetăţei Neamţu" de G. Asaki, „cîntare", sau, cum indică traducerea franceză a versurilor, „ballade moldave". După ultima strofă a poeziei se arată că „această baladă se cîntă pe musica naţională, după notele adăogate la capetul cărţei".[23]) Într-adevăr, la sfîrşitul volumaşului, apar şi „notele baladei" care urmează (în facsimil) :

BALLADE MOLDAVE.



23) *Spikuitorul Moldo-Român*, Jurnal ştienţific, literar şi industrial, Regiduit de o Soţietate de literaţi, Octom. Noem. şi Dekem. Iaşii. La Institutul Albinei, 1841, pag. 121.



Balada a apărut mai tîrziu în „Lyra Romana", A. I, Nr. 1 (2 Decembrie 1879), pag. 4 (vezi pag 30).

Comparînd linia melodică a acestei balade cu cea a „ariei" ultime din „Capriciul" pentru violoncel de Romberg va izbi de-ndată elementele comune din structura acestor două melodii. Nu ne putem aştepta la identitatea lor ; dar nici nu se pot tăgădui asemănările, figurile melodice comune ambelor piese, orînduirea lor în textul ambelor melodii şi cadenţele. Însăşi Asaki consideră melodia întrebuinţată de el, drept „muzică naţională". Este aceeaşi muzică pe care el o putuse auzi cu cel puţin 35 de ani înainte în Moldova şi o recunoscuse sub arcuşul marelui virtuos al violoncelului, Bernhard Romberg, şi în variaţiile improvizate de acesta la concertul dat în Iaşi la sfîrşitul anului 1806 sau începutul lui 1807 : era *„aria moldovană Mititica"*. De această „arie" îşi aducea aminte, sau de o variantă a ei, şi în 1841, cînd a scris şi publicat poezia amintită „Ştefan înaintea Cetăţei Neamţu", dar şi în 1849, cînd a scris foiletonul în care evoca noutatea realizării artistice a compozitorului Romberg.

★

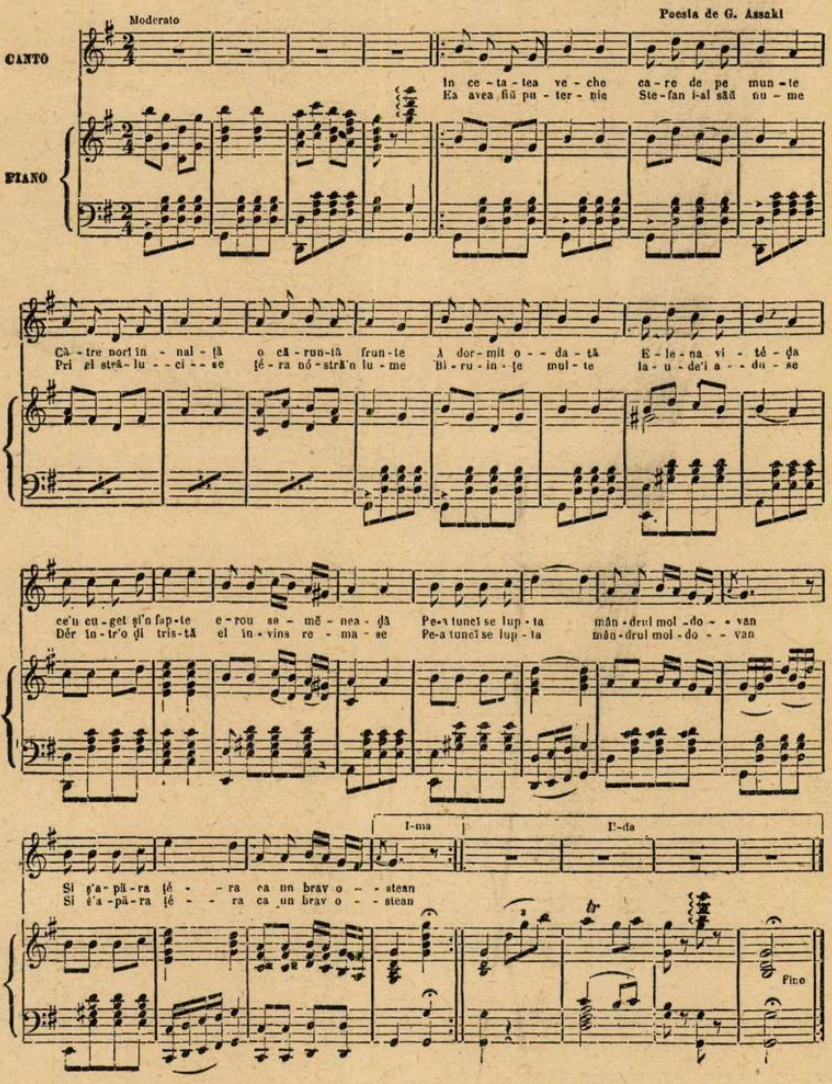
Mulţumită cercetărilor lui Burada, există în istoriografia muzicii romîneşti temeinica expunere a cronicii concertelor din Iaşi, menţionată mai sus. Pentru *Bucureşti*, o asemenea expunere lipseşte, ceea ce constituie o rămînere în urmă a muzicologiei noastre. Parte din date au fost amintite de Dimitrie C. Ollănescu în lucrarea sa „Teatrul la Romîni", dar adunarea şi orînduirea lor cronologică, în felul cum Burada a conceput un astfel de studiu, este încă şi azi un deziderat. Pînă la împlinirea lui, descoperirea şi

strîngerea materialului informativ necesar este o îndatorire ştiinţifică de prim ordin. Evident, mai ales pentru epoca anterioară apariţiei primelor periodice romîneşti, ţinînd seama şi de faptul că evenimentelor muzicale nu li se atribuia importanţa cuvenită —, cercetările sînt întîmpinate de serioase şi felurite dificultăţi. Întreg primul sfert al veacului al XIX-lea, pînă la războiul ruso-turc din 1828—1829, pînă la apariţia „Curierului romînesc", adică aproape întreaga

Bosfor. În Anglia lucrătorii distrug maşinile de ţesut de curînd introduse acolo, ca să nu li se ia pîinea de la gură. Patronii de fabrici în Anglia concediază pe lucrători din lipsă de lucru". *Era în anul 1812.* Aşa dar, *concerte la Bucureşti,* în acest an ; după toate probabilităţile, *primele* în capitala Ţării Romîneşti. Au fost date — cum arată textul lui Russo — de „celebrul cîntăreţ Robert". Îţi vin în minte trupe de operă germane şi italiene, care au putut trece pe

STEFAN INAINTEA CETATEI NEAMTU

Baladă Moldovană din anul 1841.



epocă a începuturilor de viaţă muzicală europeană a Ţării Romîneşti, este şi acum, sub raportul concertelor, necunoscută. Vor trebui făcute fără zăbavă intense investigaţii de arhivă şi întoarse încă multe file de manuscrise şi imprimate.

„Celebrul cîntăreţ Robert dă în Bucureşti concerte la care asistă şi plenipotenţiarii otomani" — iată o astfel de ştire strecurată prin doctele şi amplele studii istorice greco-romîne datorite învăţatului bizantinolog *Demostene Russo.*[24]) Oricît de laconic este formulată ştirea, prin fiecare cuvînt al ei, poate da naştere la diferite şi numeroase întrebări şi răspunde la ele şi la altele. Ea apare în materialul informativ al timpului : „Necrologul lui Alexandru Mavrocordat, Domnul Ţării Romîneşti, care a murit în casa sa de lîngă

aici, din care, vreunul din solişti, vreun tenor sau baryton, acest Robert, a dat şi concerte. Se ştie doar, că „pe timpul războiului din 1787, o trupă italiană, condusă de un *Francesco,* veni la *Bucureşti* şi se produse înaintea domnului după încheierea păcii cu Austria, prin 1792". [25]) Aceasta sau altă trupă italiană — nu se ştie care — cerea voie, în acelaşi timp, să se stabilească în Bucureşti şi să clădească aci un local de teatru. Încă din 1782 trupa de teatru a lui Christian Ludwig Seipp (din Sibiu) era invitată să vină în Ţara Romînească şi să joace la Bucureşti, la cartierul general al prinţului de Koburg ; refuză însă. Atunci vine o mică trupă de teatru ce se afla în acel timp la Braşov şi *joacă la Bucureşti,* într-un „foarte drăguţ teatru, clădit repede". În 1814 se atestă existenţa unui *„Theatrum Vlachicum Bucharestini",* pe o medalie al cărei revers prevede dedicaţia „Fratribus Pro-

24. *D. Russo. — Studii istorice greco-romîne,* Opere postume publicate sub îngrijirea lui Constantin C. Giurescu de Ariadna Camariano şi Nestor Camariano, Tomul II, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1939. pag. 395.

25. *N. Iorga. — Istoria literaturii romîneşti,* III, Partea întîia, Ed. II-a, Bucureşti, 1933, pag. 39.

vanis" — probabil, italieni, care își dobîndiseră merite deosebite în teatrul capitalei Țării Romînești. Dar nici în personalul acestor formații — din mult-puținul care se cunoaște —, nici în acel al trupelor de operă care se abat ceva mai tîrziu prin București — dintre care este destul de bine cunoscut nominal personalul trupelor conduse de Johannes Gerger și Theodor Müller —, nu se găsește nici un „cîntăreț" cu numele *Robert*. Acest nume nu există, apoi, în nici unul din lexicoanele muzicale, mai mari sau mai mici, mai vechi și mai noi, pe care ești ispitit și îți stau la îndemînă să le consulți. Pe de altă parte trebuie cercetat izvorul original din care istoricul literar, bizantinologul Demostene Russo, a extras prețioasa știre de așa de mare interes istoric muzical.

Studiul lui Russo, care conține știrea cu privire la concertele date în București de către „celebrul cîntăreț Robert", nu tratează, cum e lesne de înțeles, chestiuni muzicale ci altele, de ordin mai general, cari nu exclud totuși pe cele artistice : *primele ziare grecești din Viena*. Într-un asemenea periodic a fost înserată informația relativă la Robert ; și anume, în ziarul Ἑλληνικὸς Τηλέγραφος („Telegraful grecesc"), care apărea la Viena începînd de la 3 Ianuarie 1812. Era anul glorios, ajuns titlu al impresionantei uverturi solemne a lui Ceaikovski, anul înfrîngerii lui Napoleon în Rusia. Numărul din „Telegraful grecesc", în care este vorba de concertele lui „Robert", poartă data de 20 Marte 1812. Iată, după exemplarul aflat în biblioteca rămasă de la răposatul Russo, fotocopia

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΤΗΛΕΓΡΑΦΟΣ

ἤ

περιοδικὴ ἐφημερὶς πολιτικὴ, φιλολογικὴ τε καὶ ἐμπορικὴ.

Παρασκευῇ, τῇ 23. 20. Μαρτίου 1812.

ἀδεία καὶ προνομίῳ καισαροβασιλικῷ.

ΠΟΛΙΤΙΚΑΙ ΕΙΔΗΣΕΙΣ.

ΒΛΑΧΙΑ.

Βουκουρέστιον, τῇ 26. Φεβρ. Περὶ τῆς εἰρήνης οὐδὲ γρῦ πλέον ἀπούεται, ἀλλ' οὔτε συνδιαλέγονται οἱ πληρεξούσιοι ἑκατέρων τῶν δυνάμεων, ἀφ' οὗ καὶ ἤρχισε πάλιν ὁ πόλεμος. Ὁ πρὸ πολλοῦ ἐκ Πετρουπόλεως προσδοκώμενος ταχυδρόμος δὲν ἔφθασεν ἀκόμη, οὔτε δὲ οἱ Ὀθωμανικοὶ πληρεξούσιοι ἔλαβον εἴδησιν ἐκ Κωνσταντινουπόλεως.

Ὁ περίφημος μουσικὸς Ῥόμβεργος, ὅστις ἦλθεν ἐδῶ ἐκ Πετρουπόλεως, δίδει συχνάκις συμφωνίας μουσικῶν ὀργάνων, ὅπου παρευρίσκονται καὶ οἱ τῶν Ὀθωμανῶν πληρεξούσιοι καὶ ὁ Τζιαπὰν-Ὄγλου-Ζαδὲς, ὅστις ἀκόμη διατρίβει ἐδῶ.

Ἀπαξάπαντες οἱ στρατηγοί, οἱ ὁποῖοι συνεστράτευσαν κατὰ τὴν τελευταίαν ἐκστρατείαν εἰς τὴν δεξιὰν ὄχθην τοῦ Δανούβιος, ἔφθασαν ἤδη ἐδῶ, πλὴν τοῦ στρατηγοῦ Μαρκόφ, ὅστις παθηται μὲ τὸ στράτευμάτου ἐν τῇ μικρᾷ Βλαχίᾳ.

ΜΕΓΑΛΗ ΒΡΙΤΤΑΝΙΑ.

γὴ ἀναδέχεται τὴν ὑπέροχον δύναμιν τῆς βασιλείας. Τῇ 14. τοῦ Φεβρ. ἔγραφεν ἡ βασιλικὴ ὑψηλότης του πρὸς τὸν δοῦκα Ὑόρκον, παριστῶν αὐτῷ τὴν ἔφεσιν ἣν ἔχει διὰ νὰ σχηματίσῃ μίαν διοίκησιν, ἱκανὴν τοῦ νὰ ἑνώσῃ ὅλας τὰς φατρίας τῆς μοναρχίας εἰς ἕν, ἅμα δὲ καὶ φανερῶν αὐτῷ τὴν εὐχαρίστησίν του διὰ τὸ παρὸν μινιστέριον. Ἐν ἐκείνῳ τῷ γράμματι, ὅσον ἐδυνήθημεν νὰ μάθωμεν ἐκ τῶν περιεχομένων, ὁ πρίγγιψ πρῶτον μὲν ἀναφέρει τὸ ἐν ἀρχῇ τῆς διοικήσεώς του πρὸς τὸν Περσιβὰλ γράμμα του, ἔπειτα δὲ ὑπερεπαθειάζει τοὺς νῦν Μινίστρους, τοὺς ὁποίους εὔχεται νὰ ἑνώσῃ μὲ τοὺς πάλαι φίλους τῆς νεαρᾶς ἡλικίας του καὶ μὲ ἐκείνους, μὲ τοὺς ὁποίους ὡμείωθη κατὰ τὰς πρώτας αὐτοῦ πολιτικὰς σχέσεις, προσεπισημειῶν, ὅτι ἡ μόνη του εὐχὴ ἀποβλέπει εἰς αὔξησιν τοῦ κοινοῦ καλοῦ, καὶ ὄχι εἰς εὐχαρίστησιν ἰδιαιτέρων συμφερόντων καὶ περίβαλψιν προλήψεων, καὶ ὅτι δὲν ἠθέλησε μέχρι τοῦδε νὰ φανερώσῃ τὰ φρονήματά του, διὰ νὰ μὴ νομίζηται ὅτι ζητεῖ νὰ ἔχῃ δύναμιν καὶ εἰσροὴν εἰς τῶν νομοθετῶν τὰς σκέψεις περὶ τῶν πραγμάτων τῆς Ἰρλανδίας, καὶ ἰδιαιτέρως τῶν Καθο-

[illegible] ἀναφέρει ὁ πρίγ-

paginii în care se găsesc, la rubrica ştirilor politice din Βλαχία trei informaţii trimise din Bucureşti ziarului, în ziua de *26 Februar (1812).*

A doua informaţie din cele trei, e cea privitoare la Ὁ περίφημος μουσικὸς Ῥόμβεργος adică la „renumitul (celebrul — cum traduce Russo —) *muzicant*: μουσικὸς însemnează însă şi *virtuos,* (ca „Tonkünstler" în limba germană), dar în nici un caz, *cîntăreţ.* Mare încurcătură provine mai ales din citirea numelui propriu : căci *nu e de loc vorba de „Robert",* ci de altcineva : de *„Rombergos"* (în greceşte), de *„Romberg",* de *renumitul virtuos Romberg.* Aşadar, *Romberg* — şi *nu* „Robert" — este *„renumitul virtuos"* care, *la începutul anului 1812* (înainte de 26 februar) *a fost în Bucureşti.* Mai departe, informaţia arată că el „a venit aici de la Petersburg". Nu rămăsese, deci, în sudul Rusiei, ci călătorise spre Nord, trecuse — probabil — pe la Moscova şi ajunsese la Petrupoleos, — cum i se zicea în neoelină —, la Petersburg. Într-o corespondenţă trimisă din Kiow la 20 mai 1812 revistei „Allgemeine musikalische Zeitung" şi apărută aci în numărul din 8 iulie, acelaşi an,[26]) aducîndu-se vorba şi despre virtuoşii călători, în fruntea celor mai distinşi, care au avut cu concertele date de ei în ultimul an, un considerabil noroc, este numit B. Romberg ; el încasase în Kiow peste 1000 de ducaţi. Cu prilejul călătoriilor de concerte, a adunat el muzică populară rusă, alcătuind *patru caiete de melodii ruseşti pentru violoncel şi orchestră.* Din aceste drumuri prin Rusia şi Ucraina, *înainte* de dezastruoasa campanie a lui Napoleon (24 iunie 1812), se îndreaptă Romberg şi spre Valahia şi vine la Bucureşti. Aici, în capitala Valahiei, potrivit informaţiei din „Telegraful grecesc", virtuosul violoncelist δίδει συχνάκις συμφωνίας adică *„dă dese ori* (des, în mai multe rînduri (repetat) *simfonii".* După cît se vede corespondentul grec de la Bucureşti al ziarului nu întrebuinţează termenul συναυλία care, în neoelină (τὰ ῥωμαίικα) însemnează „concert", ci pe cel de συμφωνία, al cărui sens, de sigur, în accepţia idiomului grecesc din Bucureştii timpului, nu semăna decît foarte aproximativ cu ceea ce se înţelegea *atunci* în apus şi se înţelege *astăzi* şi la noi, prin „simfonie", cunoscuta formă de compoziţie muzicală. Ci, aşa cum traducea şi Russo, aceste „simfonii" erau *„concerte",* întruniri la care se cînta, cum arată în continuare corespondentul, μουσικῶν ὀργάνων, din „instrumente muzicale". Ce instrumente muzicale vor fi fost în uz atunci, la 1812 în Bucureşti, şi cine cînta din ele, cine erau, în afară de Romberg, instrumentiştii care cîntau împreună cu el aceste „simfonii", sau la aceste „simfonii", nu se ştie. Exista însă la palat „banda muzicanţilor nemţi, cea reorganizată sub Constantin Vodă Ipsilanti în timpul muscalilor, în interesul balurilor şi a petrecerilor muscalo-boiereşti" (care a fost desfiinţată de domnitorul Ion Gheorghe Caragea în 1813).[27]) Din această „bandă" ar fi putut Romberg să-şi ia muzicanţi pentru „simfoniile" sale. Începuse, pe de altă parte, a se răspîndi în casele boiereşti învăţămîntul pianului. Chiar în primii ani ai secolului al XIX-lea se afla în Bucureşti, un anume *Nemesis, „didascăl den clavir".* La 2 octombrie 1804, domnitorul poruncea vel Cămărăşului să facă arătare către cinstita agenţie (franceză) că omul acesta, Nemesis, „este rău, cu patimă de beţie şi înşelător, luînd bani cînd dela unul, cînd dela altul ; ci dar, acest fel de netrebnic fiind, nu mai este primit a se mai afla de acum înainte aici, în pămîntul ţării şi cinstita agenţie să-l izgonească de aicea negreşit".[28]) Poate că Nemesis nu va fi fost singurul „didascăl den clavir", nici unicul pianist cu care Romberg ar fi putut să execute programele concertelor sale dela Bucureşti.

Din însuşi textul corespondentului ziarului vienez, „Telegraful Grecesc", rezultă că Romberg nu a dat aici numai un singur concert ci mai multe, — „des", „în mai multe rînduri" sau „deseori", se spune în informaţia respectivă. În timpul cît a stat în Capitala Ţării Romîneşti, el, la fel ca în Iaşi şi în oraşele ruseşti, ca, de altfel, şi prin alte părţi, pe unde a călătorit, s-a interesat de muzica populară, a cules-o şi a folosit-o în compoziţiile sale. Aici, ca şi la Iaşi, a ascultat lăutari romîni, bineînţeles, aici valahi ; căci numai de „lăutari pămînteni" de „lăutărime ţigănească din Bucureşti, cîntînd din vioare, cobze, muscaluri şi altele" — cum îi numesc documentele timpului —, numai de astfel de muzicanţi populari nu duceau lipsă locuitorii Capitalei. Publicînd melodii naţionale valahe, „atît de distinse prin originalitatea şi bizareria lor ca şi prin farmecul lor", Johann Andreas Wachmann, pe atunci „professeur de musique et directeur du théâtre national à Bucharest", arăta că le-a scris cum le-a auzit din gura lăutarîlor, a trubadurilor populari, de care *Valachia abundă.*[29]) Iar Lady Craven, asurzită, la curtea lui Nicolae P. Mavrogheni, „de sgomotul cel mai diabolic pe care l-a auzit vreodată" — este vorba de *mehterhanea,* „la musique du Prince", *„detestabila muzică turcească"* — asculta cu interes *muzica lăutarilor, „ale căror arii erau delicioase".*[30]) Lui Romberg i s-a oferit, deci, *din nou prilejul de a-şi nota melodii populare romîneşti.* Nu va fi uitat, de bună seamă, nici de entuziasmul cu care a fost întîmpinat de ieşeni, atunci cînd i-a „încîntat", „sunînd" variaţiile pe aria moldovană „Mititica". Şi, ca şi la Iaşi el va fi înscris în programele concertelor din Bucureşti, între altele, şi *„variaţii"* pe *„arii valahe".* Numai aşa se explică prezenţa ariilor valahe în textul muzical al „Capriciului pentru violoncel şi pian". *Cele două prime melodii din acest capriciu au fost culese în Bucureşti.* Ele nu sînt de cît „Frunsa werde Merisor" şi „Hora" care au fost identificate în manuscrisul „Des Chansons valaques" („Anonymus Valahus"). *Pe aceste „arii" a improvizat marele virtuos, cu miraculoasa lui tehnică instrumentală, variaţii figurale, în felul cum procedase şi la Iaşi.* După aceea, legînd împreună şi orînduind materialul cules şi prelucrat la Iaşi şi la Bucureşti, începînd cu micul preludiu instrumental, lăsînd să urmeze melodia acelui autentic romînesc „Frunză verde" şi apoi a „Horei", compozitorul încheia „con piu moto", cu un allegro final, cu „Mititica" şi definitiva istoricul *„Caprice pour le violoncele sur des airs Moldaves et Valaques".*

Alături de concertele pentru violoncel, de sonate, de duete, terţete, cvartete, cvintete, alături de lucrările de teatru muzical, dar mai ales alături de capriciile şi fanteziile pe melodii suedeze, spaniole şi poloneze, de un divertisment pe arii populare austriace şi de cele patru caiete de melodii ruseşti pentru violoncel şi orchestră, „Capriciul" pe melodii romîneşti contribuie la precizarea stilului creaţiei muzicale a lui Bernhard Romberg. Nu este de trecut cu vederea nici faptul că, după cum indică titlul „Capriciului", compozitorul a conceput ca acompaniament al părţii de solo (violoncelul), în primul rînd un *cvartet de coarde format din două viori, alto şi bas* — şi numai în al doilea rînd „sau piano" — adică, după cum indică ediţia franceză: „avec Accompt. de deux Violons, Alto et Basse, ou de Piano". În aranjamentul instrumental (pe care nu-l cunoaştem şi nici nu ştim dacă a fost imprimat), în care acompaniamentul era format din menţionatul cvartet de coarde, astfel, în această formaţie trebuie să se fi executat „Capriciul" la concertele date în Bucureşti. De aceea, probabil, corespondentul ziarului „Telegraful grecesc" ţinea să informeze pe cititori că,

---

26. *„Allgemeine musikalische Zeitung"* (Leipzig), XIV-er Jahrgang, den 8-ten July 1812, pag. 467—468.

27. *V. A. Urechia. — Istoria şcoalelor,* Tomul IV, Bucureşti, Imprimeria Statului, 1901, pag. 204. Cf. *G. Breazul, La Bicentenarul naşterii lui Mozart,* pag. 42.

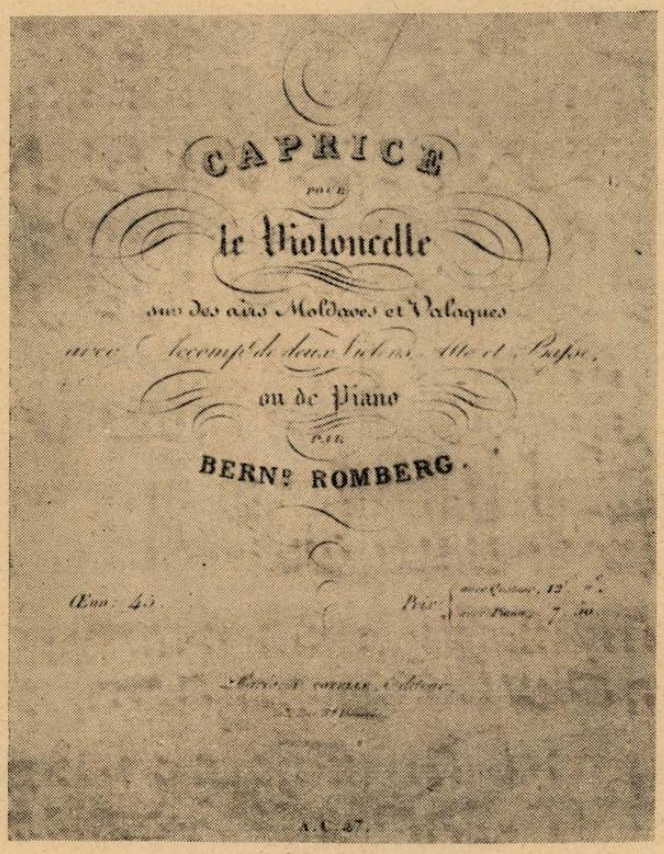
28. *V. A. Urechia. Istoria şcoalelor,* Tomul I, Bucureşti, Imprimeria Statului, 1901, pag. 134.

29. *Jean André Wachmann — L'Echo de la Valachie,* Chansons populaires des Roumains transcrites pour le Piano seul, —

30. *Elizabeth Lady Craven. — A Journey through the Crimea to Constantinople* in a series of letters written, in the year MDCCLXXXVI, London, Robinson, MDCCLXXXIX, pag. 311: „Detestable Turkish music was played during the whole supper — but relieved now and then by Bohemians, whose tunes were quite delightful, and might have made the heaviest clod of earth desire to dance. The Prince saw the impression this music made upon me, and desired they might play oftener than the Turks."

la execuția programelor, și, firește, și a variațiilor pe teme românești, erau întrebuințate „*instrumente* muzicale", nu numai violoncelul ca instrument pentru executarea părții de solo și pianul pentru acompaniament, ci mai multe instrumente, violoncelul împreună cu cvartetul de coarde prevăzut de titlul piesei. La aceste concerte date de Romberg la București, „asistau — cum, încheind, indică informația din ziarul grecesc — și plenipotențiarii otomanilor și Giapan-Oglu — Zades, care se află încă aici" : erau reprezentanții jugului turcesc, ai asupririi și exploatării poporului. Dar erau de față, de sigur, și patrioți, „vachipul *în care ele oglindeau particularități caracteristice ale firii omului patriei noastre, ci și la virtualitățile lor expresive și la valorificarea lor într-o operă de artă.* Astfel de mișcări sufletești încercaseră și Moldovenii, cu Asachi în frunte, auzind, cîțiva ani mai înainte, „variațiile pe aria moldovană „Mititica".

Încotro a plecat Romberg, părăsind București, nu se știe încă. De aci înainte, concertele ce se dau aici, încep a se înmulți. Se fac și culegeri de melodii populare ; uneori, mai rar, concertiștii le prelucrează artistic și le execută cu mare succes, fiind primite întotdeauna cu multă căldură de către ascultători. Era



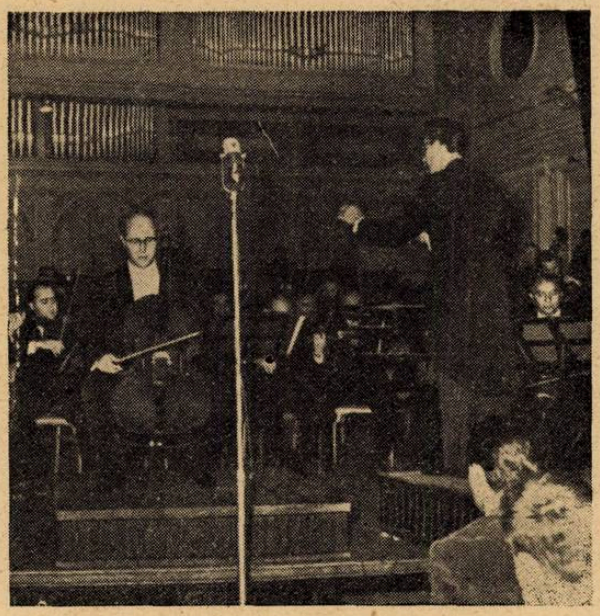
lahi" cu dragoste de țară, de popor și de limba lui, de „limba patriei noastre" cum o numea Ienăchiță Văcărescu, acest „părinte al limbii" (după expresia lui Odobescu), în al cărui testament literar lăsa moștenire urmașilor săi Văcărești

„Creșterea limbii românești
„Și-a patriei cinstire". —

De la acele memorabile manifestări artistice, de la acele concerte nu puteau lipsi nici din acei ce, în versurile Văcărescului, în poezia „Amărîtă turturică", recunoscuseră — ceea ce devenea semnificativ și pentru creația muzicală —, imagini din viersurile poporului, inspirația poetului din acel cîntec popular, pe care cercetările istoricului Hașdeu îl identificau în „A lui Neagoie Voevodul învățătură către fiul său Teodosie" de la începutul secolului al XVI-lea. Auditorii vor fi fost impresionați de noutatea muzicii apusene din care erau luate piesele care alcătuiau programele concertelor marelui virtuos, iar „cei cu inima română" au tresărit, de sigur, și au fost puternic mișcați deslușind în vibrațiile strunelor unduieri melodice populare, în care răsunau, ca și în versurile populare, năzuințe, suferințe și bucurii, lupte și biruințe ale poporului obijduit ; era *pentru întîia oară cînd încercau asemenea emoții și puteau cugeta nu numai la originalitatea producțiilor muzicale populare, la* anunțat concertul pe care pianistul Serafim von Neslern avea să-l dea în ziua de 23 Marte *1838*. „Patrioții" — astfel zice informația din acel timp, nu „iubitorii de muzică" — țin să fie de față, pentrucă el va cînta „o fantezie cu variațiuni pentru clavir și orchestră, de a lui însuși compunere asupra a două teme românești și anume : un cîntec de dor și o horă". Iar cînd Liszt — „zeul pianului" cum îl numea Cezar Boliac — a concertat la București (în Decembrie 1846), „Vestitorul românesc" relata că „a luat de temă două cîntece românești și le-a frămîntat cu variații atît de felurite și de magice, încît persoanele ce era față neștiind cu ce să-și arate a lor mulțumire, murmura cu sfială un bravo, care se repeta în tot salonul". Dar oricîte succese ar fi mai înregistrat cronica vieții muzicale a Bucureștilor, *concertele date aici de Romberg în primele luni ale anului 1812 și valorificarea de melodii populare valahe în lucrarea sa începută la Iași cu aproximativ cinci ani înainte, „Capriciul pentru violoncel pe arii moldovenești și valahe cu două viori, alto și bas sau cu piano", se înscriu ca prime evenimente de acest gen în cultura muzicală a Țării Românești și a orașului care estimp și-a sărbătorit 500 de ani de existență documentară*, de la hrisovul din 20 septembre 1459, emis de Vlad Țepeș, în care este menționată „Cetatea București".

(Va urma)

Mstislav Rostropovici



Dacă perfecţiunea tehnică a interpretărilor este un bun comun multor artişti, expresivitatea deosebită, emoţia, poezia şi muzicalitatea sînt mai greu de aflat laolaltă, ele cedînd adesea locul unor tălmăciri glaciale, mai puţin apropiate de sufletul omenesc. Violoncelistul Mstislav Rostropovici face excepţie, alăturîndu-se marilor interpreţi, fiind strîns legat de o artă realistă, în care tehnica este un mijloc şi în nici un caz un scop în sine. Publicul bucureştean a avut fericita ocazie să-l reasculte într-un concert al Filarmonicii de stat „George Enescu", sub conducerea dirijorului Mircea Basarab precum şi într-un recital.

În primul său concert am putut admira o minunată redare a Concertului pentru violoncel şi orchestră de Saint Saëns şi a Variaţiunilor pe o temă de roccoco de Ceaikovski. Artistul sovietic a imprimat multă pasiune primei teme a concertului, în timp ce în cea de a doua, timbrul catifelat al violoncelului ne-a apărut cald şi catifelat. În partea medie a lucrării, tema de un caracter dansant, evocînd graţia vechilor menuete, a fost bine conturată. În final reluînd melodia de o largă respiraţie, scrisă într-o mişcare ceva mai lentă, artistul i-a insuflat un patos romantic, în sonorităţi abia şoptite. Coda a fost interpretată cu multă strălucire şi energie, încheind într-o atmosferă luminoasă acest concert.

Variaţiunile pe o temă roccoco de Ceaikovski ne-a demonstrat din nou punctul de vedere al şcoalei sovietice, asupra tălmăcirii muzicii marelui compozitor. Mstislav Rostropovici, ca şi alţi artişti, este pentru redarea artei lui Ceaikovski într-un stil sobru, fără afectare dulceagă, fără rubato, fără respiraţii prea multe, respectînd întocmai partitura. Desigur că acest fel de a vedea muzica ceaikovskiană ar fi recomandabil să fie şi punctul nostru de plecare, şi spunem acest lucru, avînd în vedere faptul că interpretările noastre păcătuiesc adesea printr-un exces de romantism. „Romantic" nu înseamnă a fi neapărat morbid, maladiv, învăluit în ceaţă şi pătruns de un pronunţat subiectivism.

La reuşita acestei frumoase manifestări a contribuit şi acompaniamentul orchestrei condusă de Mircea Basarab.

În partea a doua a concertului, am putut admira o inspirată şi sugestivă interpretare a Simfoniei a V-a de Prokofiev, lucrare caracteristică pentru muzica marelui compozitor, străbătută pe deoparte de un lirism fin şi pe de altă parte de mult umor şi optimism.

În recitalul din 12 octombrie a. c. artistul sovietic acompaniat de pianistul Alexandr Dediuhin ne-a tălmăcit sonata de Brahms cu un sentiment interiorizat, intuind acea atmosferă elegiacă, visătoare, specifică muzicii de cameră a compozitorului vienez. În Suita de Bach pentru violoncel solo, Mstislav Rostropovici a arătat marile sale calităţi, prin sobrietatea stilului, prin remarcabilul simţ al polifoniei, desprinzînd, din firul monodiei voci ce se desfăşoară pline de expresie. Sarabanda suitei a fost prezentată cu o trăire intensă prin sonorităţi alese, variate, fără a ieşi prin aceasta din stilul sever al muzicii baroce. Deşi în interpretarea muzicii lui Bach, violoncelistul a căutat să fie cît mai reţinut, arta sa a rămas umană, penetrată de o adîncă expresie. Sonata de Şostakovici a fost redată cu o muzicalitate deosebită mai ales în partea a treia (adagio).

La cererea publicului, cei doi instrumentişti au prezentat cu multă spontaneitate şi poezie „Măgăruşul alb" de Jacques Ibert, cu un remarcabil simţ al cantilenei Aria de Haendel, colorat şi pătruns de o poezie discretă „Ministrels" de Debussy, tumultos şi foarte ritmic „Dansul focului" de Manuel de Falla.

Pianistul Aleksandr Dediuhin s-a distins prin tehnica sa îngrijită (sunetul său este de calitate) şi prin discreta sa participare, intuind stilul muzicii de cameră al lucrărilor tălmăcite.

Concertul a constituit o reuşită deplină, impresionînd puternic pe numeroşii auditori.

DORU POPOVICI

Sviatoslav Knuşevitki

Recitalul şi concertul cu orchestra Radioteleviziunii susţinute de violoncelistul Sviatoslav Knuşevitki la Ateneul R.P.R. în cadrul Lunii Prieteniei, ne-au pus în faţa unui exponent de seamă al artei interpretative sovietice.

Elev al valorosului pedagog Kozolupov, Knușevițki a fost distins, acum mai bine de un sfert de veac, cu premiul I, la primul Concurs Unional al interpreților sovietici. El și-a cucerit de atunci o reputație dintre cele mai frumoase, atît ca solist concertist cît și ca interpret, alături de David Oistrah și Lev Oborin, al muzicii de cameră.

Stăpînind o tehnică de mare finisaj, o sonoritate foarte frumoasă și discretă, Knușevițki are darul de-a face adesea pe ascultător să uite totuși de aceste valoroase însușiri — într-atît este de intensă participarea sa emoțională la actul interpretării.

Violoncelistul a apărut, prin programul pe care l-a prezentat, atașat celor mai bune tradiții clasice.

Cele „12 Variații" de Haydn pe o temă din oratoriul „Juda Machabeus" de Haendel și apoi Sonatina în la major de Mozart (transcrisă de Piatigorski de la pian la violoncel) au fost redate cu claritate și distincție, cu diferențierea în chip subtil a stilurilor respective.

Dacă Suita în re minor pentru violoncel solo de Reger, cu factura ei polifonică, a avut un caracter mai sever, restul programului a arătat limpede preocuparea interpretului de a oferi ascultătorului lucrări de cît mai largă accesibilitate, melodioase, cantabile. Knușevițki are arta de a comunica, îndeosebi părților lente, o forță emoționantă deosebită, datorită și acelor sunete lung ținute cărora le imprimă un vibrato generos. Ne referim la mișcarea mediană, *andante ma non troppo* din Sonata în fa major de Richard Strauss ca și la *Adagio* de Șostakovici.

Alte piese au avut un caracter popular. *Valsul* de Rakov și *Fantezia de concert* de Wladigherov, în al cărei final interpretul a vădit calități de remarcabil virtuoz, pentru a nu mai vorbi de bravura cu care a redat *Allegro apassionato* de Saint-Saëns, cînd sonoritățile sale au dat, în acut, impresia că sînt ale unei violine, într-atît erau de gingașe. Dar chiar și în aceste piese în care virtuozitatea execuției a fost realizată cu strălucire, am deslușit la Knușevițki preocuparea constantă pentru redarea conținutului de idei al muzicii prezentate.

În concertul pentru violoncel de Schumann, interpretat împreună cu orchestra Radioteleviziunii, sub conducerea dirijorului Constantin Bobescu, Knușevițki a reușit să stîrnească entuziasm pentru această lucrare datorită nobleței cu care a redat caracterul ei romantic.

Manifestările violoncelistului Knușevițki au constituit o pildă de artă interpretativă gîndită și de mare sensibilitate.

J.-V. PANDELESCU

Opereta «Zarvă între fete» în premieră bucureșteană

Montarea, în cinstea Lunii Prieteniei, pe scena Teatrului de operetă din București, a operetei „Zarvă între fete" de I. Miliutin ne-a prilejuit cunoașterea — după „Vînt de libertate" de Dunaevski și „Aculina" de Kovner — a încă unei lucrări sovietice din acest domeniu al teatrului muzical.

Creația compozitorilor sovietici în genul operetei ne apare deosebit de valoroasă prin tradițiile puternic realiste ale teatrului muzical rus care îi stau la bază. Dacă Glinka și Dargomîjski au deschis calea operei realiste ruse, marcată strălucit de lucrări ca „Boris Godunov", „Cneazul Igor", „Evgheni Oneghin" ș. a. care se bucură de o prețuire universală, nu e mai puțin adevărat că și opera comică rusă ca și comediile muzicale cu caracter popular, s-au bucurat, în trecut, de succese dintre cele mai frumoase. Asemenea comedii muzicale, care oglindeau viața populară și pe omul rus, datinile, obiceiurile poporului, au fost prețuite de publicul larg.

Avînd în față exemplele pozitive ale unor comedii muzicale populare, care s-au bucurat de o primire foarte bună, ca „Zaporojeanul de peste Dunăre" de Gulak, „Arsin" de Gagibecov, „Ketto și Kete" de Dolidze etc., o pleiadă de compozitori contemporani în frunte cu Dunaevski, Blanter, Miliutin, Kovner, Soloviov-Sedoi ș.a. au purces, după Marea Revoluție din Octombrie, la crearea de lucrări în genul operetei.

Fie că se inspiră din trecutul istoric al poporului ori din mărețele realizări, din viața fericită a poporului sovietic, acești compozitori au reușit să dea la iveală lucrări care au fost și sînt reprezentate cu un deosebit succes nu numai pe scenele teatrelor din U.R.S.S. dar și peste hotare.

Opereta sovietică actuală se caracterizează prin tematica ei ancorată în viața poporului, prin sentimentele profund patriotice care o animă, prin apropierea muzicii de creația populară.

Printre compozitorii sovietici care s-au afirmat cu succes, în teatrul de operetă, în ultimul pătrar de veac, Iurii Miliutin bine cunoscut datorită cîntecelor sale de masă și de muzică ușoară, și-a dobîndit un loc de frunte. El a abordat acest gen în plină maturitate creatoare dînd la iveală, în 1945, opereta „Zarvă între fete", a cărei bună primire l-a încurajat să lucreze mai departe în acest domeniu. „Fericire neliniștită", „Trembita", „Sărutul Ceanitei" și „Prima dragoste" reprezintă rodul activității sale pe tărîmul atît de frumos dar totodată exigent al creației de operetă.

Îndreptîndu-și atenția asupra istoriei poporului rus și cercetînd viața, din trecut a acestuia compozitorul s-a oprit asupra veacului al XVII-lea, cu moravurile de pe vremea orînduirii feudale, cînd poporul se afla la discreția țarilor atotstăpînitori și a boierilor.

Colaborînd cu scriitorii Mihail Halperin și Victor Tipol, care au întocmit libretul după piesa lui V. Krîlov (nu trebuie confundat cu vestitul fabulist Ivan Krîlov), Iurii Miliutin a dat la iveală o operetă spumoasă, plină de viață, de umor sănătos. Ea este o satiră spirituală la adresa moravurilor țariste din trecut. Este vorba anume de obiceiul, practicat odinioară la curtea țarilor, ca aceștia să își aleagă uneori țarina (cînd nu și-o aflau printre prințesele străine de neam) din rîndurile boierimii ruse.

Acțiunea este plasată, cu trei veacuri în urmă, într-unul din voievodatele Rusiei, unde trimisul țarului, un boier venit să „recruteze" mireasa, a stîrnit multă zarvă printre fetele de măritat ale nobililor. Ele nutresc nădejdi mari și se pregătesc să placă. Excepție face Xenia, fiica voievodului, ce dorește să se căsătorească cu un tînăr care să-i fie drag.

Acțiunea piesei se dezvoltă între șirul intrigilor dintre „candidate" (mai ales al intrigilor puse la cale de părinții fetelor) și dragostea curată a Xeniei pentru alesul inimii ei, de teamă să nu fie pe placul trimisului țarului, ea fuge la mănăstire. Pînă la urmă, triumfă dragostea curată și nu cea interesată la onorurile și banii țarului.

Libretul avînd situații comice și peripeții savuroase, a oferit lui Miliutin un cîmp larg pentru a-și exercita verva componistică.

Muzica, pătrunsă de melodii cu caracter rus, este făurită în caracterul piesei, ușoară, fluidă, accesibilă și sugestivă. Armonia este simplă și clară, dedusă din melodica lucrării, orchestrația are un colorit plăcut. Compozitorul folosește recitativul vorbit și acompaniat, introduce coruri bine realizate în scenele cu caracter de masă. Unele momente coregrafice în care sînt prezente dansurile rusești apar vii și antrenante. Muzica are un pronunțat caracter rus și este din zilele noastre. Acest lucru nu distonează însă, nu contrariază atmosfera timpului în care se petrece acțiunea (Veacul XVII).

Montarea lucrării la Teatrul nostru de operetă și balet a apărut originală. Regizorul Nicușor Constantinescu a îndrumat spectacolul pe linia evocării unui trecut fabulos, aproape legendar, i-a imprimat o notă de basm feeric. În scenă au apărut boieri cu comănace și bărbi uriașe, cu costume din alte vremuri, apoi o lume întreagă de vraci, de ghicitori și saltimbanci tipici pentru vremea aceea. Decorurile stilizate cu mult gust și talent de Toni Gheorghiu aduc pe spectator în peisajul rus. Totul concură să creeze atmosfera epocii, să sugereze cadrul în care se petrece ac-

I. Miliutin în mijlocul interpreților

țiunea. Se face puternic simțit caracterul realist imprimat jocului personajelor.

Distribuția a întrunit atît pe unii valoroși și consacrați interpreți de operete — Maria Wauwrina, George Groner, Nae Roman, Virginica Romanovski, Nicolae Țăranu, Toni Buiacici, Lia Turovski, și unele tinere elemente talentate — Constanța Cîmpeanu, Bogdan Mugur, Ruxandra Argeșiu, Ștefania Pîrvulescu ș. a. care și-au făcut un debut promițător.

Scurtele momente dansante (coregrafia Vasile Marcu) au fost susținute cu nerv de către corpul de balet al teatrului iar corurile au sunat plin, omogen, au intonat just și fără decalaje (maestru de cor Costel Rădulescu, dirijor adjunct Aurel Grigoraș). Orchestra a cîntat atent, cu un acordaj bun, cu o frumoasă și discretă sonoritate de ansamblu. Conducerea muzicală a fost asigurată de Mircea Ionescu care a imprimat spectacolului un ritm viu, o viață deosebită.

Trebuie să spunem că în convorbirile avute cu compozitorul Miliutin, acesta s-a declarat cu totul satisfăcut de chipul în care a fost pusă în scenă și interpretată „Zarva între fete" pe scena teatrului nostru, elogiind călduros pe toți cei ce au contribuit la succesul spectacolului.

GHERASE DENDRINO

Artiști sovietici pe scena T.O.B.

În cadrul bogatelor manifestări muzicale, prilejuite de Luna Prieteniei Romîno-Sovietice, pe scena T.O.B. au avut loc cîteva spectacole la care și-au dat concursul soprana Raisa Sergheenko, artistă emerită a R.S.S. Ucrainiene și baritonul Igor Sorokin, laureat al Festivalului Mondial de la Viena, soliști ai Teatrului Academic de Stat de Operă și Balet din Odesa, tineri reprezentanți ai artei vocale sovietice.

Cînd este vorba de cîntăreți tineri, aprecierile se mărginesc — de obicei — asupra calităților naturale ale vocilor (prospețime, claritate, forță, ambitus) sau asupra entuziasmului și temperamentului scenic. Cu atît mai plăcută a fost surpriza noastră cînd, pe scena operei bucureștene, tinerii cîntăreți sovietici ne-au înfățișat o clară concepție dramatică a rolurilor întruchipate și o maturitate de gîndire care coordonează creator resursele lor artistice.

Baritonul Igor Sorokin, care acum opt ani era muncitor într-o uzină și care are o experiență scenică de solist, de numai două stagiuni, susține pentru prima dată în afara teatrului său — cu un succes indiscutabil — un rol de importanța bufonului din opera *Rigoletto* de Verdi. Acest fapt este posibil numai în condițiile în care se dezvoltă și înfloresc cultura și arta sovietică și în care tinerele talente sînt descoperite și formate cu deosebită grijă și competință.

Pe soprana Raisa Sergheenko am urmărit-o în rolul titular din *Aida* de Verdi și în Lisa din *Dama de Pică* de Ceaikovski. Ceea ce îți atrage atenția de la început este calitatea deosebită a vocii sale de autentică soprană dramatică. Glasul său puternic, de o mare extensiune, cu sonorități clare și strălucitoare, te cucerește din prima clipă. În aria din actul I din Aida, în scena Nilului, cît și în duetul final soprana Raisa Sergheenko a rezolvat cu deosebită abilitate și pasajele lirice, cu acele dificile „subito pianissimo", utilizînd un filaj al sunetului care, față de robustețea glasului său, este de-a dreptul uimitor. Ea a dominat cu autoritate momentele de amploare din finalul actului al II-lea din Aida, cînd, deși a cîntat în plină forță, vocea sa nu și-a pierdut din calitate și claritate. Dar, o impresie și mai profundă ne-a lăsat cîntăreața în rolul Lizei din Dama de Pică. Pe lîngă calitățile vocale relevate în Aida, ea a izbutit să creeze un personaj complex și totuși unitar ca stil și concepție. Jocul său scenic s-a legat organic de expresia vocală, care, în finalul operei a atins unele momente de o remarcabilă intensitate dramatică.

Pe baritonul Igor Sorokin l-am apreciat în rolul bufonului din *Rigoletto* și al lui Eleţki din *Dama de Pică*. Temperamentul și forma de exprimare ale artistului te captivează.

Posesor al unei voci puternice, el folosește o gamă variată de intensități sonore, cîntînd reținut sau exploziv, după cerințele textului muzical și ale libretului, creînd astfel contraste de o mare putere emotivă.

Demnă de remarcat este strădania permanentă a tînărului artist de a utiliza o variată paletă de culori vocale atît de necesară într-o redare cît mai plastică a personajului. (Dar, eforturile proiectate — cu precădere — în această direcție, au făcut ca — uneori — intonația să nu aibă o acuratețe deplină). Temperament actoricesc, vulcanic, Igor Sorokin ne-a dăruit din belșug forța expresivă a tinereții sale, prezentîndu-ne un Rigoletto autentic, viguros conturat ca personaj și corect conceput ca stil. În rolul lui Eleţki din *Dama de Pică*, artistul ne-a demonstrat din nou bogata intuiție de care dispune, precum și multilateralitatea talentului său.

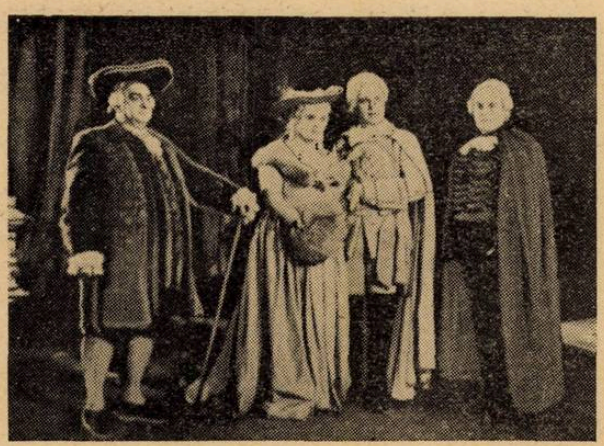
În aceste spectacole colectivul Teatrului de Operă și Balet a oferit oaspeților sovietici un cadru cald, prielnic colaborării între artiștii a două țări prietene.

Alcătuite din distribuții îngrijite, spectacolele s-au ridicat la un înalt nivel artistic. Remarcăm aportul deosebit adus de : Garbis Zobian, Zenaida Palli, Alex. Enăceanu, Mircea Buciu și Viorel Ban în Aida, de George Corbeni, Lela Cincu, Nicolae Rafael și Mihaela Botez în Rigoletto precum și de Dinu Bădescu, P. Ștefănescu-Goangă, Cornelia Gavrilescu, Nella Dimitriu și Vera Rudeanu în Dama de Pică.

Șefii de orchestră Jean Bobescu (în Aida și Rigoletto) și Egizio Massini (în Dama de Pică) au condus întregul ansamblu cu autoritate, contribuind astfel la realizarea unor reușite spectacole, pe care publicul bucureștean le-a răsplătit cu îmbelșugate aplauze.

Prezența artiștilor sovietici Raisa Sergheenko și Igor Sorokin pe scena T.O.B. a prilejuit un fericit schimb de experiențe cu artiștii romîni și a adus o contribuție valoroasă la manifestările muzicale din cadrul Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice.

OCTAV ENIGARESCU



Scenă din „Dama de Pică"

Gingășie, grație și vigoare

Turneul întreprins în țara noastră de către *Ansamblul de cîntece și dansuri din R. D. Vietnam* a fost încheiat printr-un spectacol de gală susținut în seara zilei de 16 octombrie, în sala Teatrului C.C.S. Au asistat tovarășii Atanasie Joja, vice-președinte al Consiliului de Miniștri, ministrul Învățămîntului și Culturii, miniștri, reprezentanți ai conducerii Ministerului Afacerilor Străine, oameni de artă și cultură, ziariști și un numeros public. Au fost de față Nguyen Minh Chuong, însărcinatul cu afaceri al R. D. Vietnam la București și șefii unor misiuni diplomatice acreditați la București. Minunata artă a poporului vietnamez în care sensibilitatea, gingășia și grația se împletesc într-un tot armonios cu vigoarea, energia și dîrzenia, s-a bucurat de un bine meritat succes.

Ansamblul de cîntece și dansuri din R. D. Vietnam a luat ființă acum șapte ani, în toiul luptelor împotriva colonialismului cotropitor. Un grup de tineri entuziaști au început prin a da spectacole în primele linii ale frontului. Distinși cu Ordinul Republicii cl. II-a, ei au întregit ansamblul în anii reconstrucției pașnice și i-au desăvîrșit măiestria artistică. Un turneu în Republica Populară Chineză, participarea cu succes la festivalele mondiale ale tineretului și studenților pentru pace de la Varșovia, Moscova și Viena, precum și turneul întreprins recent în țările de democrație populară ale Europei i-au consacrat valoarea. Mesajul optimist de pace și prietenie al viteazului popor din Orientul îndepărtat, tălmăcit prin arta pe care a înfățișat-o maselor de spectatori acest tînăr dar vrednic ansamblu artistic, a fost primit cu multă căldură. Cîntecul, poezia și dansul au mijlocit cunoașterea și prețuirea poporului de pe meleagurile Fluviului Roșu.

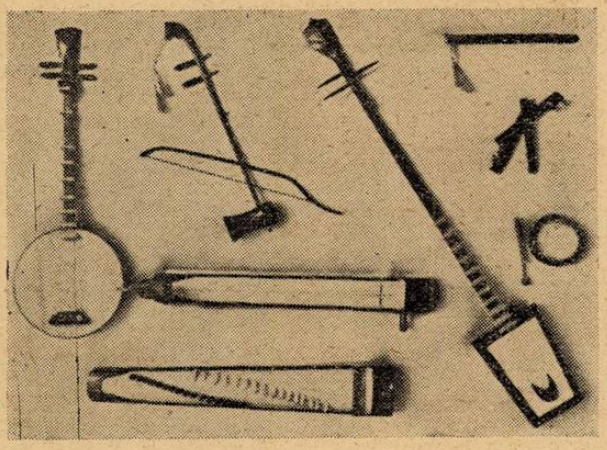
Folclorul vietnamez se bucură de o varietate și bogăție aproape fără seamăn, în care tradiția străveche se împletește cu multiple creații contemporane, oglindă a gîndurilor și simțămintelor de azi ale unui popor liber, stăpîn pe soarta lui, constructor al unei vieți fericite. Pe întinsul pămîntului vietnamez viețuiesc un mare număr de naționalități, fiecare cu instrumentele sale muzicale, cu cîntecele sale specifice, cu dansurile sale proprii ; fiecare localitate are o activitate muzicală proprie și chipuri particulare de reprezentații. Se înțelege, așadar, că sarcina ansamblurilor artistice ale țării de a înfățișa spectatorilor din țară și de peste hotare cele mai alese creații artistice din partea locului nu este cîtuși de puțin lesne de înfăptuit.

Ansamblul de cîntece și dansuri din R. D. Vietnam, sub conducerea artistică a lui Nguyen Van Thuong, ne-a prezentat un ales mănunchi de dansuri și cîntece populare selecționate cu multă pricepere și prelucrate cu mare dragoste pentru frumos, alături de adevărate compoziții coregrafice. Între acestea din urmă citățm *Dansul bambușilor*, inspirat de victoria de la Dien Bien Fu, prelucrat de echipa de dans a ansamblului după un dans al minorității naționale Thai. Țărani și ostași se înfrățesc într-un tumultuos dans al victoriei, acompaniați de ritmul stăruitor al unui șir de tulpini de bambus întinse la pămînt, lovite între ele și mutate din loc în loc, în vreme ce dansatorii evoluează fără greș peste ele și printre ele. O interesantă compoziție coregrafică este și *Dansul turturelelor*, inspirat din forța de neînfrînt a solidarității (libretul și coregrafia de Hoang Chan și Minh Hien). Soarele răsare poleind crestele munților. Păsările ciripesc în desiș. O tînără turturică își face apariția, chemîndu-și prietenele. La marginea rîului, ea își netezește penele în oglinda apei și se gîndește cu drag la tînărul întîlnit într-o seară de sărbătoare. Uliul hrăpăreț, simbol al morții, se dovedește neputincios în fața stolului unit de turturele, care-l pun pe goană.

Bucuria vieții a fost tălmăcită spectatorilor de *Dansul fluturilor*, o creație colectivă a grupului feminin de dans iar credința nestrămutată într-un viitor luminos de dansul *Primele flori ale primăverii* (coregrafia Minh Hien, după dansurile minorității naționale Meo). Fermecătoare costume, multiple și ingenioase desene coregrafice și gingășia fără pereche

a dansatoarelor te fac să nu bagi în seamă faptul că pașii de dans sînt cîteodată nespus de simpli. Bucuria unei recolte bogate a fost tălmăcită prin *Dansul clopoțeilor*, interpretat de un grup de flăcăi, precum și prin *Dansul gongului*, cules de specialiștii ansamblului din părțile muntoase din provinciile de miazăzi și interpretat cu multă artă de șase perechi de dansatori. Iar *Dansul lumînărilor*, jucat cu nespusă grație de opt fete, cu lumînări aprinse prinse de dosul mîinilor, a vorbit spectatorilor despre bucuria eliberării de sub robie. *Dansul pălăriilor*, în măiastra prelucrare a lui Minh Tien, s-a bucurat, de asemenea, de un mare succes. Tinerele fete Thai, dalbe și neprihănite ca florile „ban" din munții din nord-est, dansează purtînd imense pălării, care par în evoluția jocului aevea unor petale care se închid și se deschid rînd pe rînd : la rîndul lor, fetele se asemuiesc unui mănunchi de flori însuflețite.

Credem că arta minunată a dansatoarelor și dansatorilor vietnamezi ar fi strălucit în și mai mare măsură dacă ar fi fost susținută de un acompaniament muzical adecvat. Preponderența în orchestră a instrumentelor muzicale europene, nepotrivite intonațiilor folclorului vietnamez și armonia funcțională, atît de puțin nimerită față de melosul pentatonic



Instrumente muzicale naționale vietnameze : Chitara-lună Dàn-Nguyêt *vioara* Hö, *monocordul* Dàn-Bâu, *țitera* Thâp-Luc, *chitara* Dàn-Dáy, *fluierul traversier* Sáo, *idiofonul de lovit* Xênh-Tien *și toba* Tröng

specific muzicii naționale din Vietnam, au creat adesea o discrepanță păgubitoare unei depline realizări artistice. Acest lucru este cu atît mai regretabil cu cît folclorul vietnamez cunoaște o seamă de pitorești formații orchestrale naționale tipice, diferite după scopul pe care-l slujesc. O asemenea orchestră de instrumente naționale, alcătuită din *Sao* (fluier traversier), *Ti-ba* (lăută identică cu cea chineză, numită *Pi-pa*, rubedenia din Orientul îndepărtat a cobzei noastre), *Dàn Nguyêt* (chitara-lună), *Hö* (vioară vietnameză, asemănătoare cu cele chinezești) și *Dàn-Bâu* (un monocord specific folclorului vietnamez) a acompaniat cu multă artă pe solista Tin Nien, interpreta unor fermecătoare cîntece populare *(Bucuria țăranilor* și *Cîntec de dor).*

Publicul romîn a gustat în mod deosebit originalitatea intonațiilor populare susținute de instrumente muzicale specifice. Spectatorii au fost cuceriți de minunata artă a corului de fete, care și-a întovărășit glasurile cu instrumente muzicale cu coarde ciupite. Fetele au cîntat *Turburarea fecioarei* și *Chemarea fetelor* acompaniindu-se fiecare cu cîte un *Tinh,* instrument cu trei coarde întinse deasupra unei cutii ovale de rezonanță și deasupra unui gît prelung, iar cîntecul *Bambusul grațios,* însoțindu-și fiecare glasul cu cîte un *Thâp-Luc,* un fel de țiteră cu 16 coarde metalice, întinse deasupra unei cutii de rezonanță în chip de jumătate de cilindru tăiat în sensul axei centrale. Se cuvine subliniată discreta polifonie care a îmbogățit pe alocurea, cu mult bun gust, cîntarea omofonă ; de asemenea forma dezvoltată a celui de-al doilea cîntec („Bambusul nu-i grațios decît dacă crește la marginea lacului. Iubita mea este grațioasă oriunde s-ar afla") : o primă parte în tempo rubato urmată de o măiastră intervenție a solistei Nac Zau și de o parte ritmată, în mișcare vie.

A stîrnit uimire și totodată încîntare solistul Man Tang, neîntrecut executant din *Dàn-Bâu.* Instrumentul, un simplu monocord de la care te-ai aștepta la cîteva sunete armonice, devine în mîna măiastră a artistului vietnamez o prețioasă unealtă muzicală, din care se pot scoate, prin ciupirea strunei în diferite puncte ale ei, toate sunetele pe o întindere de trei octave și minunate întorsături melodice caracteristice, asemănătoare inflexiunilor glasului, după cum executantul modelează tensiunea coardei cu ajutorul unei tije metalice, de care aceasta este fixată. Acest instrument muzical, tipic muzicii vietnameze, a fost în vremea din urmă perfecționat prin adoptarea unei amplificări electronice.

Prin măiestria artistică cu care a însufleți un valoros program artistic, cu un conținut deosebit de bogat, Ansamblul de cîntece și dansuri din Vietnam a dobîndit prețuirea și dragostea tuturor spectatorilor din Republica Populară Romînă, care au avut prilejul să se afle în sălile de concert, în fața televizoarelor ori în fața aparatelor de radio.

TIBERIU ALEXANDRU

Ansamblul Armatei Populare Bulgare

Puțin timp după eliberarea Bulgariei de sub jugul fascist am cunoscut primele eforturi și primele realizări ale Ansamblului Armatei Populare Bulgare : o mică înjghebare corală bărbătească, avînd la început un nucleu de 24 cîntăreți, care da concerte în unitățile militare, în fața răniților din spitale, în fabrici și uzine. În anul 1945, acestei înjghebări i s-a alăturat o mică orchestră. Ulterior am văzut ansamblul crescînd, transformîndu-se într-un colectiv artistic din ce în ce mai valoros, în turneul din 1946, întreprins în țara noastră, în 1948, în patria sa, la Sofia, mai tîrziu, în 1953 la Budapesta, cînd devenise o formație completă cu cor, echipă de dansuri și orchestră simfonică. La 25 octombrie a. c., cu prilejul zilei Forțelor Armate ale R.P.R., întorcînd vizita pe care Ansamblul M.F.A. o făcuse de curînd în țara vecină și prietenă, am reîntîlnit Ansamblul Armatei Populare Bulgare *în plină maturitate,* la spectacolul dat în Palatul Pionierilor.

Corul bărbătesc este format din 80 cîntăreți cu voci selecționate, cele mai multe călite în focul unei îndelungi experiențe și colaborări în comun, posedînd, o bună tehnică a emisiei și impostației, o diversitate de timbre și intensități sonore. Am spune că fiecare corist este dublat de un artist-interpret și, într-o bună măsură, de un actor.

Compozitori cunoscuți ca Tudor Popov, Assen Carastoianov, Alex. Raicev și alții au adus o contribuție meritorie la dezvoltarea corului care azi are un profil axat, în special, pe cîntecul popular bulgar, cîntecul patriotic și ostășesc, cîntecul sovietic și al țărilor care construiesc socialismul cît și o seamă de piese din repertoriul universal.

Din mijlocul corului se desprind un *octet vocal,* acompaniat de acordeon, a cărui omogenitate, suplețe și forță de expresie au impresionat, ca și un număr de soliști.

Baletul a fost mult apreciat datorită variației ritmice, caracteristice dansului bulgar, vioiciunii și diversității pașilor, vigoarei bărbătești, eleganței feminine și meticulozității cu care este pus la punct orice dans. Jocurile în special cele nestilizate, au fost acompaniate de o mică formație populară, din care nu a lipsit cimpoiul, fluierul, lăuta și toba.

Sub conducerea dirijorilor *Liuben Pintev, Izrael Aladjem și Alipi Naidenov* și a maestrului de balet

Corul și orchestra Ansamblului Armatei Populare Bulgare

Dans popular bulgar

Gheorghi Abrașev, ansamblul a executat un program judicios întocmit, entuziasmînd publicul spectator, care a cerut repetarea celor mai multe piese.

Spectacolul a început cu *Victoria*, cunoscutul marș de *A. Carastoianov*, executat cu apreciabilă forță mobilizatoare, în care se preamărește biruința poporului bulgar contra fascismului. În cîntecul de partizani, *Hei, cîmp întins* de *P. Stuval*, corul a dovedit o bogată tehnică a nuanțelor. Solistul *Ivan Costov*, bas de caracter, a pus deosebită vervă în interpretarea cîntecului umoristic *Bunicul viteaz* de *Gh. Dimitrov*, iar trioul *Ivan Costov, Pencio Peev* și *Todor Todorov* ne-a înfățișat în mod grăitor, în *Polca de gardă* de *Terentiev*, o petrecere ostășească în tabără.

Octetul vocal a interpretat, cu bogate resurse (nuanțe, mișcarea pașilor „pe loc" etc.) *La drum* de *Soloviov-Sedoi*, sugerînd o formație militară care se apropie și se depărtează. De un deosebit succes s-a bucurat cîntecul vesel *Strict secret* de *P. Stupel*, cîntat în limba romînă cu o dicțiune ireproșabilă, apoi, *Vino Stanke* de *A. Carastoianov* și *În Bucureștiul iubit* de *M. Vescan*.

Am ascultat și o seamă de arii de opere: *Pescuitorii de perle* de *Bizet*, *Nevestele vesele din Windsor* de *Nicolai*, *Bărbierul din Sevilla* de *Rossini* și *Rigoletto* de *Verdi*, în care soliștii *Daniil Nikolov, Emilia Hagi Atanasov, Ivan Costov* și *Dimităr Ioțov* au dovedit remarcabile calități vocale și interpretative. În partea finală corul a executat în romînește *Sîrba pe loc* de *Gh. Danga* (piesa s-ar fi bucurat de un mai mare succes dacă s-ar fi cîntat „a cappella") și corul din opera *Ernani* de *Verdi*, care prin precizia, vigoarea și strălucirea execuției a cucerit ovațiile publicului.

Dintre dansurile executate ramarcăm minunata realizare a unui grup de opt dansatori care au interpretat *Jocul tineresc*, în care virtuozitatea se îmbină armonios cu expresia gestului, popularul *Răcinița*, un *Dans romînesc*, *Răcinic dobrogean*, *Suita de dansuri din Tracia* și *Suita șopească*.

Spectacolul a adus o reală contribuție la adîncirea legăturilor frățești între poporul romîn și poporul bulgar.

AL. COLFESCU

DIN TĂRI PRIETENE

Însemnări despre muzica cehoslovacă

de JIRI VYSLOUZIL

Dezvoltarea creației muzicale în Cehoslovacia nouă este — ca și în celelalte țări ale lagărului socialist — fără precedent. Viața muzicală, înainte concentrată în cele trei mari centre, Praga, Brno și Bratislava, înflorește din ce în ce mai mult și în fostele orașe de provincie care devin treptat centre importante de muzică. Un exemplu concludent în această direcție îl constituie dezvoltarea muzicală a orașului Ostrava, care a cunoscut pînă în prezent cinci treceri în revistă ale creației compozitorilor locali, dintre care mulți ocupă în muzica cehă contemporană un loc însemnat. Și în alte orașe ca: Olomouc, Plzen, Kosice, lucrează azi compozitori sprijiniți în activitatea lor de către orchestrele simfonice, coruri de cameră și școli de muzică. Dacă aceste tendințe sănătoase de descentralizare vor fi și mai departe susținute și lărgite (printre ultimele acțiuni însemnate în această direcție menționăm înființarea Conservatorului din Ostrava și din Kosice), vom asista în curînd la o și mai mare dezvoltare a creației muzicale pe întregul cuprins al țării.

Marele avînt al creației muzicale în Cehoslovacia nouă se manifestă în apariția unui șir de opere noi, reprezentînd toate genurile muzicale, de la cîntecul de masă și muzica de cameră, pînă la lucrări de proporții ample: simfonii, oratorii și opere. Rezultatele obținute în domeniul muzicii simfonice și de cameră corespund bogatei tradiții instrumentale cehe (am fost totdeauna un popor mai degrabă de instrumentiști, decît de cîntăreți). Alături de Bohuslav Martinu (1890—1959) — compozitor de renume mondial, autor a șase simfonii (1942—1954), al unui șir de concerte, al unui concert pentru două orchestre de coarde pian și timpani (1938), a 7 cvartete, (1917—1950) și al altor lucrări de cameră cu variate formații, a cărui ședere de mai mulți ani în străinătate, nu l-a îndepărtat de muzica cehă — găsim adevărate tipuri de compozitori de muzică simfonică și de cameră majoritatea încadrîndu-se organic în mișcarea pentru o artă nouă, fiecare realizînd lucrări pe diferite trepte de exigență, într-un stil mai mult sau mai puțin original.

Opera a două personalități muzicale dintre cele mai de seamă, Jaroslav Kvapil din Brno (1892—1958) elevul lui Janácek și praghezul Jaroslav Ridky (1897—1956), dovedește multe puncte comune. Caracterul lor muzical eminent, trăsăturile și muzicalitatea spontană unesc aceste două figuri ale generației vechi de compozitori. Opera lui Ridky cuprinde între altele cinci cvartete de coarde (1927—1937), 7 simfonii (1924—1955), 2 nonete (1935—1944), iar cea a lui Kvapil 6 cvartete (1914—1950), 4 simfonii (1914—1945) și „Variațiuni simfonice" care datează din perioada grea a ocupației (1940) și reprezintă una din manifestările, împotriva regimului de ocupație. Opera lui Kvapil și a lui Ridky s-a dezvoltat în afara sferei de influență a marelui dascăl de compoziție ceh Vitězslav Novàk. Ea se inspiră mai degrabă din Dvorak și din izvoarele nesecate ale muzicii populare cehe, ocolind academismul speculativ, trăsături semnificative lucrărilor aparținînd ultimei perioade de creație a lui Novák și ale unora dintre elevii săi.

Vilem Petrzelka (1889), elev al lui Janácek și Novák, în simfonietta sa (1943), în „simfonietta pastorală" (1952) și în cele cinci cvartete de coarde (1909—1947) — în special în ultimul — a realizat o sinteză intere-

santă a muzicii lui Novák și a lui Janácek, fiind apropiat prin concepția sa mai mult de Novák, iar prin melodicitatea, care-și are obîrșia în muzica populară moravă, de Janácek. Creația lui Petrzelka cuprinde toate genurile. La el putem observa o înclinație pentru genul simfonic. Marea cantată „Marinarul Mikulas" (1929) scrisă pe textul liricului social ceh J. Wolker, — denumită de către compozitor cu drept cuvînt, dramă simfonică, este grăitoare.

Muzica simfonică și de cameră precum și numeroase opere, cantate, cîntece și coruri, ale unui alt elev al lui Janácek, Oswald Chluby (1893), vădesc influențele impresionismului francez și ale romantismului tîrziu german (R. Strauss). Trebuie însă să adăugăm că compozitorul a reușit în ultimele lucrări simfonice programatice — mai ales în ciclul „Aceasta este țara mea" care datează din anul 1956 — să dezvolte intonații specifice melodiilor cehe și morave creînd poeme simfonice valoroase.

Generația cea mai veche de compozitori cehi, în marea lor majoritate a crescut și s-a legat organic de tradițiile muzicii simfonice și de cameră ale lui A. Dvorák și Vitezslav Novák și în mică măsură a lui L. Janácek. De acest grup se deosebește în mod evident, prin întreaga sa creație, Alois Haba (1893). Originar din Moravia, elev al lui Novák și al lui F. Schrecker, el este un gînditor teoretic și muzical în același timp căutînd soluții noi în domeniul ritmic și intonațional al muzicii. Opera sa nu a pătruns pînă la urechea auditoriului. Aportul său la muzica cehă și universală precum și drumul său zbuciumat nu au fost pînă acum lămurite. Ceea ce se poate însă afirma cu tărie este că Haba reprezintă una din figurile de compozitori din muzica contemporană cehă demnă de atenție. Din creațiile sale se remarcă cvartetele — (1920—1952) — în număr de zece și în special acele scrise într-un sistem temperat normal.

Din generația compozitorilor care astăzi sînt în plină maturitate, putem remarca cîțiva compozitori care ocupă un loc de frunte în creația simfonică și de cameră. Este vorba de elevii lui Vitezslav Novák și parțial de ai lui Josef Suk. Trei dintre reprezentanții cei mai de seamă ai muzicii slovace, Alexander Moyzes (1906), Eugen Suchon (1908) și Jan Cikker (1918) păsesc fidel, din punct de vedere al compoziției, pe urmele dascălului lor Novák dobîndind fiecare, dar mai ales Suchon, inspirîndu-se din cîntecul popular slovac, un stil personal. În suita programatică „Metamorfoze" (1953) Suchon a reușit să exprime idei nobile, umane, printr-o tehnică apreciabilă creînd o operă care, prin concepția ei ocupă un loc deosebit în muzica noastră simfonică contemporană. Cele șapte simfonii ale lui Moyzes (1929—1955) îl situează pe acesta în fruntea creației muzicale simfonice slovace. La el însă influența academismului romantic se simte mai mult decît la Suchon.

Compozitorii cehi de aceeași vîrstă, ca Theodor Schaefer din Brno (1904), Rudolf Kubin din Ostrava (1909), Klement Slavicky din Moravia și alții sînt tipuri de creatori cu un caracter spontan, la care nu se mai simte infuența lui Novák. În creația lor se orientează mai mult spre muzica populară intrînd în sfera de influență a lui Janácek. Ei abordează mai puțin formele ciclice mari, preferînd pe cele libere, ca fantezia orchestrală cu caracter programatic. Kubin a scris „Rapsodia moravă" (1943) „Suita pentru orchestră de cameră" (1945), „Simfonietta" (1936) un ciclu de poeme simfonice „Ostrava" (1952—1953), iar Slavicky o fantezie pe un dans morav pentru orchestră (1951), variații, rapsodii pentru orchestră (1953) și altele.

Compozitorul praghez Miloslav Kabelác a scris pînă azi lucrări demne de atenție cum ar fi cele trei simfonii (1942—1956) și passacaglia programatică pentru orchestră „Misterul vremii" (1957) iar Doubrava, autor al cîtorva opere scenice, a scris și trei simfonii (1940—1957). Din aceeași generație face parte și compozitorul Isi Krejci (1904), o personalitate muzicală originală. Ca și Borkovec el a fost sub influența directă a neoclasicilor francezi în frunte cu Stravinski, ceea ce se simte în muzica sa. Din creația sa amintim al doilea cvartet pentru coarde (1954) și două simfonii (1955, 1958) care aparțin celor mai bune opere simfonice ale muzicii cehe.

Generația tînără și cea mai tînără de compozitori cehi s-a format în mare parte în perioada ocupației hitleriste și apoi după cel de al doilea război mondial, cînd concepțiile artistice și cetățenești au păsit pe calea înnoirii, a legării puternice de transformările sociale din patria noastră. Ei s-au atașat, cu suflet, muzicii noi realiste, creînd lucrări valoroase. Ján Hanus (1914), Ján Kapr (1914), Ilja Hurnik (1922), Vladimir Sommer (1921), Jiri Pauer (1919), Ján Novák (1921) reprezintă azi o generație de compozitori în plină afirmare, pe care muzica cehă contează foarte mult. Moartea timpurie a două talente demne de cea mai mare atenție, Vitezslava Kaprálová (1915—1940), absolventă a Conservatorului din Brno, elevă a lui Novák și a lui Martinu și Milan Harasta (1919—1946), de asemenea din Brno, constituie o mare pierdere pentru muzica cehă. Vitezslava Kaprálová, un eminent talent de cîntece lirice, autoarea unui concert pentru pian și orchestră (1935) și a unei simfoniette militare (1937), sub înrîurirea personalității componistice a lui B. Martinu a reușit să-și făurească un stil personal, îmbogățind muzica cehă contemporană cu o expresivitate nouă. Lucrările lui Milan Harasta, compozitor a două simfonii (1942—1943) și al unor dansuri pentru orchestră din regiunea Polonin (1943), se situează pe linia componistică a lui Janácek. Pe aceeași linie stilistică (Janácek—Martinu) se înscriu și lucrările compozitorilor Ilja Hurnik (Poruba), originar din Ostrava și Ján Novák din Brno. Ambii excepțional pregătiți din punct de vedere tehnic, încearcă să îmbine tradiția muzicală cehă cu cea universală. Evoluția lui Hurnik este destul de echilibrată după cum demonstrează numeroasele sale compoziții de cameră, lucrări pentru orchestră, suita din baletul „Ondras" (1951) și concertul pentru instrumente de suflat (1955).

În concertul pentru oboi și orchestră (1952), Suita din baletul „Cămașa de nuntă" (1954) și concertul pentru două piane și orchestră (1956), stilul compozitorului Jan Novák a ajuns la o cristalizare. Talentul său indiscutabil ar ieși și mai mult în relief, dacă ar aborda o tematică cu idei mai substanțiale. Compozitorul ceh Vladimir Sommer i-ar putea servi în acest caz ca exemplu. Acesta reprezintă pentru generația sa tipul compozitorului care se leagă în mod conștient de creația compozitorilor înaintați ai vremii. Operele sale, Cvartetul de coarde în re minor (1955) și uvertura la tragedia lui Sofocle „Antigona" (1957), continuă drumul ales aducînd compozitorului aprecieri meritate.

Drumul de creație al lui Hanus și Kapr are multe puncte comune. Ján Hanus este un compozitor multilateral. A scris opere, balete și lucrări în genul simfonic și de cameră. Cele trei simfonii, scrise între anii 1942—1958, vădesc un deosebit talent și o experiență dramaturgică. Ján Kapr ne apare în cele patru simfonii ale sale (1943—1956), în cele trei cvartete de coarde (1937—1955) și în alte lucrări, ca un urmaș al liricii instrumentale a lui Suk.

Despre generația cea mai tînără care abia a făcut primii pași în artă, nu putem trage deocamdată concluzii adînci. Compozitorii Lubor Bartá (1928), Petr Eben (1929), Jindrich Feld (1952), Svatopluk Havelka (1925), Viktor Kalabis (1923), Ivan Rezac (1924), Miroslav Istvan (1928), Ctirad Kohoutek (1929), Gustav Krivinka (1928), Jaromir Podesva (1927) din Praga, Cestmir Gregor (1926), Karel Kupka (1928) din Brno și Ján Zimmer (1926) din Ostrava au vădit talent, mulți dintre ei bucurîndu-se de succes la concursurile internaționale ca Eben, Havelka, Podesva și alții. Acești compozitori, primii educați de la început de societatea socialistă, au dovedit prin lucrările lor că sînt bine pregătiți din toate punctele de vedere.

Ne rămîne să amintim trei compozitori care ocupă un loc de frunte în ierarhia compozitorilor cehoslovaci. Este vorba de Pavel Borkovec, Ján Cikker și Vaclav Dobias. Pavel Borkovec (1894), care a reușit să se elibereze repede de tradiționalismul romantic, se apropie în cele patru cvartete (1925—1947), două simfonii (1927—1955) Concerto groso (1942) etc. ca stil de Bo-

huslav Martinu, nedobîndind însă spontaneitatea acestuia.

Dintre compozitorii slovaci, Ján Cikker se consacră cel mai mult genului programatic: „Suita slovacă" (1924) și poemele simfonice „Vara", „Lupta" și „Dimineața" (1945) sînt grăitoare în această direcție. Spontaneitatea creației muzicale, ancorată puternic în muzica populară slovacă caracterizează arta sa.

În școala lui Novák și Hoba s-a format Vaclav Dobias (1909) compozitor apreciat, în a cărei muzică sînt exprimate idei înaintate. Amintim astfel cantata, „Construind Patria, întărim pacea" Simfonia II-a (1957), dedicată luptei omenirii spre mai bine.

Muzica simfonică și de cameră constituie o parte integrantă a culturii muzicale a Cehoslovaciei contemporane, care corespunde pe deplin tradiției bogate. Pentru zeci de orchestre bune și patru excepționale, pentru orchestra de cameră din Praga, pentru zeci de coruri de cameră excelente ca Smetana, Janácek, Vlach, Dvorak, Cvartetul slovac și Cvartetul din Ostrava, pentru formații ca Nonetul Ceh și cel din Moravia Cvintetul din Praga și cel din Brno etc., compozitorii cehi și slovaci scriu noi compoziții care se bucură de un meritat succes.

În țara noastră s-au petrecut schimbări radicale în domeniul muzical. În castele, altă dată reședința boierimii, astăzi răsună muzica noastră simfonică și de cameră în fața unui public numeros, iubitor de muzică. Demn de semnalat este faptul că astăzi muzica simfonică și de cameră, în trecut privilegiul unei pături restrînse, a reușit să pătrundă pînă și în satele noastre.

Însușirea cuceririlor muzicii naționale precum și inspirația puternică din viața avîntată de astăzi a poporului, asigură compozitorilor noștri reușita unor lucrări realiste, scrise cu un înalt nivel artistic. Folosirea creatoare a tehnicii muzicale a contribuit fără îndoială la valoarea lucrărilor compozitorilor noștri. Există însă pericolul utilizării unor șabloane neînsufletite care duce la un academism sec în exprimare. Această tendință se poate observa mai cu seamă în unele lucrări instrumentale, fie că ea se manifestă ca o influență a școlii lui Novák fie ca o imitare neînsufletită a creației lui Bohuslav Martinu. Apreciem compozițiile care se sprijină pe anumite tradiții, dar care se nasc dintr-o inspirație spontană, reflectînd viața nouă a țării noastre și munca de construcție socialistă a poporului nostru.

DIN ORAȘELE PATRIEI NOASTRE

„Neamul Șoimăreștilor" de Tudor Jarda în premieră clujană

Consecventă tradiției de promovare a lucrărilor scenice scrise de compozitorii noștri, Opera de Stat din Cluj, ne prezintă în această stagiune ca premieră opera „Neamul Șoimăreștilor", libretul aparținînd lui Ilie Balea, iar muzica lui Tudor Jarda.

Inspirîndu-se din bine cunoscutul roman al lui Mihail Sadoveanu, Ilie Balea a încercat să transpună scenic acțiunea, cuprinzînd în șapte tablouri diverse momente din firul povestirii. Lupta purtată de răzeși pentru a păstra libertatea și pămîntul, drepturi moștenite din bătrîni, împotriva boierului avid de a-și spori averea prin șiretenii și samavolnicii, constituie conflictul de clasă pe care se grefează subiectul. Tudor Șoimaru, fiul unui răzeș omorît mișelește de boierul Stroie, se îndrăgostește de fiica acestuia. Conflictul care se naște în sufletul tînărului oștean întors din război, între sentimentul datoriei față de cei de o seamă cu el și iubirea sa, se rezolvă în momentul în care acesta pricepe că între el, răzeșul, și boier există stavile care nu pot fi trecute decît prin luptă. În redarea acestei idei libretistul a întîmpinat greutăți provenite din adaptarea acțiunii romanului la cerințele scenei. Dacă în roman episoadele lirice pot ocupa o suprafață relativ mare fără ca interesul în urmărirea firului acțiunii să aibă de suferit, în economia unei lucrări scenice accentul trebuie să cadă întotdeauna pe conflictul dramatic, element fără de care atenția spectatorului slăbește. În sensul acesta putem obiecta atît libretistului cît și compozitorului lungimea scenelor de dragoste și în special duetul Tudor-Anița din tabloul VI, care apărînd într-un moment cînd conflictul scenei tinde către culminație, face să scadă tensiunea dramatică. Credem că reducerea acestei scene la cîteva replici (care să condenseze substanțial noul sentiment de iubire care se naște în inima lui Tudor Șoimaru) ar contribui simțitor la reliefarea — printr-o gradare a creșterii tensiunii dramatice — a tematicii care stă la baza lucrării.

De asemenea, elemente statice, care nu duc la nimic și care răpesc din dinamismul acțiunii se găsesc în acele scene de balet gratuite și convenționale, de caracter semănătorist, din tabloul V. Desigur că un moment de relaxare poate fi de multe ori util într-o lucrare dramatică de dimensiuni mari, dar el trebuie să fie profund motivat de acțiune și bine proporționat ca dimensiuni. În cazul de față credem însă că momentul de relaxare nu era util.

Dar după defecte trebuie spuse și calitățile, acestea nefiind puține.

Regizorul Ilie Balea fiind familiarizat cu multe din problemele muzicii, are în vedere întotdeauna — atît atunci cînd regizează (și am avut un exemplu grăitor în acest sens, la opera Krutniava de Suchon) dar mai ales atunci cînd compune un libret — muzica, realizînd o unitate bine echilibrată cu acțiunea dramatică. O dovadă a acestei unități o reprezintă momentele inspirate (de exemplu tabloul final) ale libretului care își găsesc adesea corespondența în muzică. O altă calitate a libretului lui Ilie Balea este felul în care menajează diferite momente — evitînd cu abilitate convenționalul — în care muzica singură trebuie să-și spună cuvîntul, cum ar fi Aria hangiului din tabloul II.

În sfîrșit, ca o calitate remarcabilă a libretului trebuie să menționăm intuirea exactă a at-

mosferei sadoveniene prin convertirea în dinamism dramatic a elementului epic caracteristic operelor marelui prozator. Și mai este semnificativ că acest lucru se observă mai ales în părțile cele mai realizate ca dramaturgie, cum ar fi scene din tablourile I, II, și V sau tabloul VII în întregime.

Muzica compozitorului clujan Tudor Jarda, în modul cel mai potrivit subiectului ales, are rădăcini puternic implîntate în cîntecul popular, reușind ca datorită unei experiențe îndelungate de folclorist să ajungă la substanța cîntecului popular fără să recurgă (e vorba de momentele reușite ale operei) la aspecte pur pitorești și superficiale ale acestuia. A alege din întreaga operă exemple în sprijinul acestei afirmații este greu, deoarece procesul de asimilare al folclorului fiind bine realizat, în toate momentele izbutite se simte prezentă viguroasa vînă a melosului popular. Trebuie să amintim și aci reușita Arie a hangiului, care credem că s-ar putea bucura de succes și executa detașat în sălile de concert.

O altă calitate a muzicii este caracterul ei dramatic, care dovedește un temperament cu înclinații pentru muzica de scenă. Coborîrea în pivnița hanului din tabloul al II-lea, scena din fața mormîntului lui Ionașcu (tatăl lui Tudor Șoimaru), din tabloul III și tabloul VII demonstrează acest lucru. Există și unele momente de efuziune lirică care emoționează direct, cum ar fi fragmente din duetul de dragoste al tabloului II sau Aria personajului principal din tabloul V, care capătă aspecte de lied cu o expresivă linie melodică, reușind astfel să sublinieze mai mult sentimentele de care este stăpînit acesta. Și, pentru că am vorbit de duetul tabloului II, ne permitem să facem o remarcă de amănunt în ceea ce privește cadența finală a scenei, pe care o găsim prea simplă și adusă prea direct față de unele întorsături melodico-armonice mai complexe și foarte expresive pe alocuri, ale restului scenei. În fine, trebuie să relevăm și frumoasa stilizare a muzicii cu caracter de epocă din tabloul IV, tablou care se petrece în Polonia.

Din păcate, muzica are și deficiențe serioase mai ales din punct de vedere al unității stilului. Astfel, între melodica și armonica atît de expresivă a momentelor reușite arătate mai sus și unele coruri cum ar fi „ridică paloșul dreptății", tabloul III, sau dansurile din tabloul V care se resimt încă prea tare de influența unor stiluri depășite, există o diferență vizibilă.

De asemenea, duetul Tudor-Anița, de care a mai fost vorba, ni se pare palid și lipsit de putere de convingere și sub aspect muzical. Sîntem convinși că compozitorul ar putea reface și concentra unele părți ale operei sale, înlăturînd platitudinile care, atît sub aspect expresiv cît și stilistic, slăbesc unitatea organică a lucrării. Prin aceasta spectacolul ar avea de cîștigat în claritate și forță.

În ceea ce privește interpretarea, putem vorbi numai sub rezerva faptului că noi n-am fost martori decît la repetiția generală. Totuși, nu putem să nu felicităm din inimă pe tenorul Ion Piso (Tudor Șoimaru) care, în ciuda rolului dezvoltat pe care îl are, a interpretat tot timpul atît muzical cît și ca joc scenic la un înalt nivel de ținută artistică. De asemenea, trebuie evidențiați cîntăreții Traian Popescu și Ioan Budoiu care și-au interpretat rolurile cu înțelegere și muzicalitate.

Ceea ce ne-a surprins neplăcut a fost corul și orchestra care erau departe de a fi puse la punct, așa cum se cere la o repetiție generală. Apreciind contribuția dirijorului L. Surlașu la pregătirea spectacolului, credem totuși că ar trebui să lucreze mai atent și mai amănunțit cu orchestra, pentru că impuritățile de la un anumit grad în sus dăunează clarității muzicii într-atîta încît — mai ales la o piesă pe care o auzim prima oară — nu mai știm cine lasă de dorit, compozitorul sau interpreții. De asemenea, lipsa de acurațețe în intonație, a corului (care în momentele mult mai dificile ale tabloului IV din opera Krutniava ne făcuse o impresie atît de bună) găsim că este nejustificată.

În concluzie, socotim că premiera clujană a relevat meritele creatorilor și ale interpreților, care desigur în spectacolele următoare ale operei Neamul Șoimărești, vor fi și mai bine puse în valoare.

A. STROE

Timișoara

În ultimele zile ale lunii septembrie a avut loc deschiderea stagiunii celor două importante instituții muzicale timișorene: Opera de Stat și Filarmonica „Banatul". Începuturile activității muzicale au coincis, ca în fiecare an, cu manifestările din cadrul Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice.

În spectacolul de deschidere a Operei a fost prezentată „Tînăra Gardă" de Meitus, a cărei punere în scenă s-a făcut la 23 August, în cinstea celei de-a XV-a aniversări a eliberării patriei.

În regia lui Hero Lupescu de la T.O.B., am vizionat un spectacol pe deplin reușit din punct de vedere scenic și muzical, care s-a bucurat de o frumoasă primire din partea publicului. Concepția regizorală a urmărit sublinierea ideii centrale a operei — patriotismul tineretului sovietic — printr-o concentrare a mijloacelor, pe de o parte, iar pe de alta, prin adoptarea cîtorva modalități de expresie ca pantomima din uvertură (invazia hitleristă) și fragmentele de proză, extrase din romanul lui Fadeev, intercalate între tablouri. Încadrîndu-se în atmosfera dramatică soliștii și corul au făcut dovada unei conlucrări rodnice, care a avut drept rezultat un spectacol egal, unde momente ca scena jurămîntului, scena închisorii și finalul s-au relevat ca deosebit de emoționante. În rolurile principale: Marieta Grebenișan (Elena Nicolaevna), Mircea Mavrodin (Andrei Valko), Cristian Belea (Ivan Proțenco), Ica Mavrodin (Ulea Gromova) au realizat personaje vii, realiste. S-a evidențiat, în rolul lui Oleg Koșevoi, cîntărețul Emil Rotundu, care a conturat personalitatea tînărului comsomolist, printr-un joc cu adevărat eroic, ajutat fiind în aceasta de vocea sa caldă, generoasă.

Pe lîngă reluarea unor opere din repertoriul stagiunii trecute Don Pasquale, Trubadurul, Pescuitorii de perle etc., în cinstea Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice a fost reluată la 17 octombrie opera „Tînăra Gardă" iar în 16 octombrie a avut loc spectacolul de balet „Haiducii" de Hilda Jerea. Socotim că baletul Hildei Jerea a găsit pe scena timișoreană, în montarea maestrei Mercedes Pavelici, o veridică ilustrare a aces-

tui episod din trecutul poporului nostru. Lupta țărănimii împotriva dublei asupriri boierești și otomane a constituit astfel firul conducător al acțiunii. Coregrafia a îmbinat în mod fericit tradiția baletului clasic cu dansul popular romînesc. De o deosebită ingeniozitate în folosirea elementului folcloric ni s-au părut tabloul al 3-lea al haiducilor și „Hora tristă" din actul II. Coregrafia n-a fost scutită, cu toate acestea, de unele momente statice care au slăbit intensitatea dramatică, fapt ce se explică și prin lungimea muzicii însăși în cîteva din scene. Jocul interpreților a fost expresiv, de o înțelegere aprofundată a conținutului. Rolul principal al Ioanei, deținut de Viorica Popescu, a cuprins întreaga gamă a sentimentelor, de la lirismul din primele scene — prezent de altfel în întregul balet și corespunzînd temperamentului solistei — pînă la dramatismul scenei închisorii pe care a realizat-o printr-o gradație ce atinge aici apogeul. Francisc Volkay, în rolul lui Mihu, posedă o mare siguranță, un joc bărbătesc viguros. A susținut scena haiducilor (actul II, tabloul 3) cu personalitate și s-a dovedit a fi un bun partener în duetele cu Ioana. Maria Fabian a vădit un joc expresiv și o tehnică superioară, puse în lumină îndeosebi în scena găsirii cuțitului, punctul-cheie al acțiunii. S-au mai evidențiat I. Marpozan în rolul boierului Ghinea, Eva Taub în rolul Mariei, Petre Riteș în rolul lui Voicu.

După concertul dat la Timișoara de Filarmonica George Enescu din București, aflată într-un lung turneu prin țară, Filarmonica de Stat „Banatul" a susținut primul ei concert din această toamnă, sub conducerea muzicală a lui Nicolae Boboc și avînd ca solist pe violonistul Ion Voicu. Concertul din 19 septembrie a corespuns cerințelor cadrului festiv și nivelului înalt de interpretare pe care le reclamă evenimentul deschiderii stagiunii. „Petrecere populară" de S. Drăgoi și Simfonia V-a, „Din lumea nouă" de Dvorak au dovedit în interpretarea dirijorului Nicolae Boboc o clară înțelegere a sensului programatic al celor două lucrări, o detașare limpede a elementelor de construcție. Deosebit de emoționante au fost partea II-a și finalul simfoniei, pe care publicul l-a apreciat în mod călduros.

În aceeași seară, Ion Voicu ne-a dăruit în binecunoscuta sa interpretare a Concertului pentru vioară de Ceaicovski, momente de înaltă satisfacție artistică, din care s-a putut constata o adîncire a concepției interpretative a solistului.

Concertul din 10 octombrie de sub conducerea dirijorului Nicolae Boboc s-a dovedit a fi de un interes deosebit, atît din punct de vedere al programului prezentat, cît și datorită participării ca solist a pianistului Amadeus Webersinke (R.D.G.).

În interpretarea primei piese Concerto grosso de Filip Lazăr, dirijorul a urmărit o linie sobră, conformă stilului de o clasică simplitate a lucrării. Simfonia I-a de Șostakovici a apărut în lumina conținutului său variat, de la umorul primei părți la sentimentul nostalgic și accentele tragice din partea III-a, la optimismul finalului. Unele dificultăți tehnice — datorate ritmicii complicate cît și pasajelor solistice frecvente — au fost biruite cu succes de orchestră, care a realizat în această lucrare o adevărată performanță pe plan tehnic și interpretativ.

Pianistul Amadeus Webersinke, solistul Concertului nr. 5 de Beethoven, posedă o bogată gamă de sonorități. Din dorința de a evita grandilocvența, solistul a căzut însă uneori în cealaltă extremă, lipsind unele pasaje de nuanțarea cuvenită.

La un nivel deosebit de interpretare s-a situat concertul din 17 octombrie al dirijorului Mircea Popa, concert ce poate fi socotit, în cadrul Lunii Prieteniei, drept cea mai deplină reușită din seria manifestărilor de pînă acum.

Uvertura „Oberon" de Weber a dobîndit cizelarea unei adevărate bijuterii sonore, prin trecerile de la duioșia introducerii la brio-ul Allegro-ului, prin nuanțele judicios dozate. Orchestra a avut un ton frumos în tutti cît și în momentele solistice și s-a dovedit a fi îndeajuns de maleabilă la solicitările dirijorului.

„Narcis" de I. Nona Ottescu a fost redat cu o subtilă înțelegere a sensului programatic.

Într-o execuție căreia îi sînt proprii elanul tineresc și căldura sentimentului, Mariela Rădulescu a prezentat concertul pentru pian nr. 3 de Kabalevski. Nu putem trece cu vederea, totuși, unele deficiențe privind frazarea și o anumită bruscheță a accentelor, care au dăunat în general piesei.

Variațiunile de Max Reger pe o temă de Mozart au impresionat prin varietatea de caracter și coloritul fiecărei variațiuni, prin contrastele vii și o mare măiestrie în conducerea vocilor. Fuga finală a atins monumentalul, demonstrînd din plin calitățile orchestrei.

Un punct slab în activitatea Filarmonicii îl constituie concertele de muzică de cameră, al căror nivel artistic lasă adesea de dorit; se impune pe de altă parte ca Filarmonica să popularizeze mai viu aceste manifestări în rîndul publicului. Prima audiție din această stagiune a fost dată de instrumentiști ai Filarmonicii și Operei. Am avut de regretat insuficienta pregătire a cîtorva dintre bucăți. Menționăm totuși execuția precisă și îngrijită a Trio-ului de fagoți de V. Jianu (compus din G. Uivărășan, A. Beldi, F. Ludvig), tonul frumos al cornistei Margareta Avram în „Meditație" de Glazunov (la pian Miron Șoarec) și sensibila interpretare a liedului „Salcia" de Rogalski, cîntat de Adriana Ciuciu de la Opera de Stat.

G. FIRCA

Botoșani

Încă din primele zile după eliberarea orașului Botoșani de sub jugul fascist (aprilie 1944), a luat ființă — cu sprijinul comandamentului sovietic — o orchestră de amatori compusă din 18 instrumentiști. Așa a început istoria uneia dintre cele 19 formații instrumentale ale țării noastre, factor de seamă în culturalizarea vechiului tîrg din nordul Moldovei.

În cei 15 ani de activitate, orchestra simfonică, pornită de la acest modest nucleu, a înregistrat importante progrese. Ea a dat în primii nouă ani, cînd funcționa ca un colectiv de amatori, nenumărate concerte, la început în spitale, unități militare sovietice și romînești, apoi în săli de concert. În acest timp, numărul orchestranților a crescut, s-au completat compartimentele, s-a îmbogățit în mod simțitor repertoriul, în sfîrșit specificul semisimfonic a fost depășit în favoarea celui simfonic. Pe măsura acestei creșteri, activitatea formației s-a extins, cuprinzînd întreaga regiune.

În 1953 orchestra a fost reorganizată, avînd la început patruzeci iar astăzi șaizeci de orchestranți. Ea a efectuat turnee în țară, dînd concerte în orașele regiunilor Galați, Iași, Ploești, Bacău, Suceava precum și în centre muncitorești ca Borzești, Onești, Moinești, Pașcani, Bicaz, Iacobeni, Frasini. Din inițiativa conducerii Filarmonicii au avut loc la Botoșani spectacole de operă și operetă în colaborare cu Teatrul de Operă și Balet și Teatrul de Stat de Operetă din București. Au fost prezentate, astfel, operele „Nunta lui Figaro" de Mozart, „Bărbierul din Sevilla" de Rossini, „Traviata" și „Rigoletto" de Verdi, „Căsătoria secretă" de Cimarosa, și operetele „Casa cu trei fete" după Schubert și „Medalionul Kalman". Pentru actuala stagiune sînt prevăzute operele „Tosca" și „Boema" de Puccini, baletul „Lacul lebedelor" de Ceaikovski și operetele „Liliacul" de Johann Strauss, „Văduva veselă" de Fr. Lehar și „Vînt de libertate" de Dunaevski.

Cîteva cifre semnificative: dacă în 1944 unui număr de 22 concerte îi corespundeau 6.842 ascultători, în 1953 — 20.965 amatori de muzică ascultau cele 69 de concerte ale formației, pentru ca în 1958 să ajungă la 99 concerte și respectiv 38.423 ascultători.

Activitatea cuprinde concerte simfonice săptămînale, concerte-lecții, concerte de muzică de cameră și simfonice populare (lunare), concerte speciale educative pentru tineret concerte în fabrici și uzine (31 pînă în luna septembrie, în decursul anului 1959) precum și la sate Filarmonica botoșeneană își dă contribuția sa patriotică la toate manifestările sărbătorești.

Ea sprijină prin instructaje echipele artistice de amatori (de la uzinele textile „Moldova", Fabrica de confecții și tricotaje, cooperativa „Tehno-Confecția" ș. a.). Cu prilejul concursurilor echipelor artistice de amatori au fost trimiși instructori în cele mai îndepărtate colțuri ale regiunii.

Pentru a populariza muzica în rîndurile maselor largi, conducerea filarmonicii a organizat, de asemenea, concursuri pe teme muzicale („Cine știe cîștigă") consacrate pînă acum lui Ceaikovski și Ciprian Porumbescu; are, de asemenea, în proiect organizarea unor concerte ghicitoare etc.

*

În stagiunea 1959—1960 sînt programate un număr de nouă concerte lecții oglindind dezvoltarea muzicii de la începuturi pînă în zilele noastre, cu exemplificări. Pentru a asigura participarea cît mai largă a oamenilor muncii, la manifestările muzicale organizate de conducerea Filarmonicii, s-au făcut contracte culturale cu cele mai importante fabrici și întreprinderi din orașul Botoșani. Contractele prevăd o anumită reciprocitate: muncitorii vin la concerte (bilete cu preț redus) iar orchestra, la rîndul ei se obligă să prezinte în mod periodic concerte populare în întreprinderea respectivă. Acționînd în felul acesta, Filarmonica a realizat pînă acum peste trei sute de abonați permanenți în actuala stagiune.

Repertoriul din această stagiune acordă muzicii românești un loc de seamă. Pe lîngă două programe alcătuite exclusiv din lucrări ale compozitorilor noștri, muzica românească nu lipsește din nici un concert al orchestrei. La fel și în ceea ce privește concertele de muzică de cameră în programele cărora figurează, alături de lucrări clasice și contemporane, contribuțiile compozitorilor noștri la îmbogățirea genului.

În ceea ce privește repertoriul există însă, fără îndoială, și unele deficiențe. Deși mereu prezentă în programe, muzica românească nu va oferi nici în această stagiune ascultătorilor cele mai reprezentative piese. Lipsesc astfel — cu puține excepții — lucrări de suflu larg, cu un bogat conținut, cărora le sînt preferate în general creațiile restrînse, mai ușor de executat. Apoi, compozitorii tineri sînt programați cu rezervă și nu prin lucrările cele mai importante. Aceeași rezervă se observă și în ceea ce privește muzica universală contemporană, primenirea în acest sens a repertoriului făcîndu-se cu o excesivă timiditate. Or, cu tot efortul cerut, ar trebui — desigur pe măsura posibilităților — abordate cu timpul piese noi, cu un conținut actual și o factură corespunzătoare, educîndu-se astfel și gustul publicului în acest sens.

Programele, atît de necesare înțelegerii concertelor executate, nu conțin o prezentare a lucrărilor, mulțumindu-se să le enumere. Conducerea Filarmonicii are datoria să contribuie și prin acest eficient mijloc la educația muzicală a ascultătorilor.

Filarmonica de Stat Botoșani își desfășoară azi activitatea în condiții tot mai bune. Astfel concertele simfonice — care pînă mai deunăzi aveau loc într-o sală de cinematograf, neîncăpătoare și cu o acustică mediocră — se desfășoară acum în noua sală de teatru, inaugurată în ziua de 23 august 1958, ale cărei calități estetice și tehnice o situează printre cele mai moderne și mai frumoase din țară. Începînd din acest an a luat ființă, pe lîngă orchestra simfonică, un cor mixt de 80 de persoane, realizare de apreciabilă însemnătate, care va permite pe viitor lărgirea repertoriului de concert cu lucrări vocal simfonice (cantate oratorii, etc.) pe lîngă concertele a capella, în care vor fi promovate și cîntece de masă cu conținut nou. De asemenea, tot în actuala stagiune, funcționează pe lîngă Filarmonică o orchestră de muzică populară, care a dat pînă acum o serie de concerte la sate pregătindu-se pentru manifestări muzicale în orașele regiunii. Îmbogățită cu aceste recente formații, folosind din plin resursele pe care le are, Filarmonica de Stat din Botoșani va înregistra noi și noi succese în munca sa rodnică de ridicare continuă a nivelului cultural al oamenilor muncii.

M. L.

Turneu pe Valea Jiului

Conducerea T.O.B. a efectuat și anul acesta, în luna septembrie, un turneu în centrele muncitorești de pe Valea Jiului.

Cîntăreții Maria Voloșescu, Magda Ianculescu, Cornel Stavru, Valentin Teodorian, Alexandru Vîrgolici și Mircea Buciu, precum și balerinii Martha Hertzeg-Horvath, Alecu Marin, Emanuela Cazacu, Eugenia Olteanu, Marilis Iacob, Ion Alexe și Adrian Caracas au făcut parte din colectivul plecat în turneu. Acompaniamentul la pian a fost susținut de Viorica Cojocaru pentru cîntăreți și Nicolae Julea pentru balet.

Ca și concertul Filarmonicii „George Enescu" condus de maestrul George Georgescu și spectacolele Operei din Timișoara care au avut loc înaintea venirii noastre, manifestările colectivului T.O.B. au fost bine apreciate. Toți soliștii au fost bisați, ovaționați. Cîntam cu plăcere, cu entuziasm, căci ne dădeam seama că aveam în față spectatori exigenți care ne-au apreciat strădaniile, arta. Ne-a impresionat atenția deplină care, de fiecare dată, se vădea în sală.

Programul a cuprins: Aria *Toscăi* din opera cu același nume de Puccini, cîntată de Maria Voloșescu; aria Violetei din *Traviata* de Verdi, cîntată de soprana Magda Ianculescu; o arie din opereta *Vînt de libertate* cîntată de baritonul Alexandru Vîrgolici; aria lui Lenski din opera *E. Oneghin* de Ceaikovski interpretată de Valentin Teodorian; aria lui Cavaradosi din opera *Tosca* de Puccini cîntată de tenorul Cornel Stavru; am mai cîntat arii din *Răpirea din Serai* și *Nunta lui Figaro* de Mozart, apoi piese românești de T. Brediceanu, Gh. Ciobanu, N. Valeriu, Șoima, Runcu ș.a.

Baletul a avut contribuția lui la succesul turneului.

Acompaniatorii la pian au fost la înălțimea interpreților.

Peste tot, sălile au fost arhipline. Am avut plăcerea de a ne prezenta într-o nouă sală, admirabilă, de concert (la Hunedoara) și de a reapare într-o altă sală construită tot în anii puterii populare (la Petrila). Pentru mine care am revenit în turneu pe Valea Jiului pentru a cincea oară, emoțiile erau la fel de proaspete și vii.

Sala de la Petroșani a cuprins și o seamă de iubitori de muzică veniți din localitățile învecinate.

Trăiesc impresiile de neuitat ale cerului Hunedoarei, după spectacol, noaptea. Uriașele limbi de foc, grandioasele vîlvătăi ale uzinelor puneau în umbră stelele. O adevărată cetate de foc.

Minerii ne-au vorbit despre metodele lor de muncă în mină și despre viața lor nouă, luminoasă. Tot așa de aproape și prietenește am stat de vorbă în octombrie, acum un an, cu minerii din bazinul Donețului. Și unii și alții ne-au oferit cu dedicație cîte o lampă de miner; le păstrăm cu dragoste la locul nostru de muncă. Ele ne amintesc de bravii mineri din cele două țări prietene care închină toată strădania lor unui trai mai fericit și păcii în toată lumea.

MIRCEA BUCIU

In mijlocul ceferiștilor

Legătura strînsă ce se stabilește astăzi între marea masă muncitoare și oamenii de artă, de toate genurile, ia din ce în ce mai mult forme concrete.

Teatrele, Opera și Filarmonicile își mută parcă scena în uzine și fabrici, în gospodării colective, în cămine culturale. A cînta în fața muncitorilor este o cinste dar în același timp și o datorie de onoare pentru fiecare artist. Timiditatea, sfiala, sînt date la o parte și oamenii muncii ascultă cu mult interes muzică de Beethoven, Ceaikovski, Mozart, Enescu, Paul Constantinescu.

Formațiile noastre muzicale au înțeles marele rol artistic-educativ pe care îl au aceste concerte în educarea muzicală a maselor largi.

În această acțiune plină de entuziasm, Orchestra Simfonică a Cinematografiei nu stă deoparte. Astfel, cel de-al doilea concert al său, din actuala stagiune, a fost dat pentru salariații Ministerului Transporturilor și Comunicațiilor.

Programul concertului, dirijat de Paul Popescu, în care au figurat lucrări de Rossini, Johann Strauss, Dinicu-Vladigherov, Haciaturian, Ceaikovski, Brahms și Enescu, a fost alcătuit din piese scurte, accesibile, dar de o valoare artistică ridicată.

Publicul, care a urmărit cu mult interes muzica, a răsplătit pe dirijor și orchestră cu aplauze îndelungate, determinîndu-i să acorde mai multe suplimente.

La sfîrșitul concertului, Comitetul de instituție a mulțumit dirijorului și orchestrei, iar ascultătorii au înmînat flori dirijorului. Am părăsit scena Palatului C.F.R. cu dorința de a avea cît mai mult prilejul să cîntăm în fața muncitorilor din fabrici și uzine.

W. KLEPPER

RĂSFOIND PRESA MUZICALĂ DE PESTE HOTARE

„Sovietskaia Muzîka". Nr. 10 (octombrie) al revistei sovietice are — ca întotdeauna — un cuprins foarte variat, fiind abordate numeroase probleme teoretice și muzicale. I. Keldiș semnează articolul „Arta viitorului sau contemporaneitate clocotitoare ?" și O. Tuiski însemnarea critică „Om nou, imagini noi, sunete noi". Despre genul muzicii de operă tratează articolele : „Dinamismul în operă ? Da ! Dar ce fel ?" de B. Iarustovski, „Teatrul de operă tătar împlinește 20 de ani" de N. Șumskaia și „Turandot" de Stanisevski. Alte articole înfățișează aspecte ale vieții muzicale de peste hotare : „Muzica Chinei libere" de V. Kuharski, „Compozitorii din S.U.A. astăzi" de S. Finkelstein, „In Spania" de D. Oistrah precum și o cronică a concertelor orchestrei filarmonice din New York. În același număr mai pot fi citite : „Însemnări despre Rahmaninov" de Gr. Prokofiev (la rubrica „Arta interpretativă"), „Din observațiile asupra stilului lui Șostakovici" de A. Doljanski și „Să dăm atenție electroinstrumentelor" de P. Zimin. Numeroase informații, recenzii și comentarii întregesc sumarul revistei.

„Hudebni Rozhledy" (Praga). Din cuprinsul numărului 15 reținem articolul lui B. Karasek despre Emil Frantișek Burian, cunoscut compozitor, scriitor și om de teatru ceh de curînd dispărut (1904—1959). L. Doruzka discută problemele muzicii de dans și ale jazz-ului. Jan Kapr, Fr. Smetana și S. Matejcek semnează corespondențe de la festivalele muzicale internaționale : Haga, Prades și Stockholm. În numărul 16, Zeno Vancea semnează un articol despre creația muzicală românească din ultimii 15 ani, iar Z. Bokesova analizează o nouă lucrare a compozitorului Alexander Moyzes (concert pentru vioară și orchestră).

Revista franceză *„Musica"* numărul 67 (octombrie) publică articolul lui Nicole Menand : „Privire asupra dansurilor din India" și două portrete de compozitori : „Isaac Albeniz" de Esther van Loo și „Henry Barraud" de Paul le Flem.

„The Musical Times" (Londra). Numărul 1399 (septembrie) cuprinde un portret al compozitorului englez Cyril Scott, care a împlinit vîrsta de 80 de ani (semnează Th. Armstrong) și numeroase cronici de concert și note informative.

„Muzsika". Numărul din octombrie al revistei maghiare publică mai multe articole axate în jurul aniversării a 75 de ani de la înființarea Teatrului de Operă din Budapesta (de I. Peterfi, A. Pernye, I. Vitanyi, V. Somogyi etc.). Din același număr mai semnalăm articolele „15 ani de muzică românească" de Zeno Vancea, „Sărbătorim pe Haydn" de Vecsey Jenö, o corespondență Festivalul Tineretului de la Viena precum și recenzia lucrării lui Szabolcsi Bence „Poezie și melodie".

„Oesterreichische Musikzeitschrift". Din sumarul numărului 9 menționăm studiile consacrate lui Haendel (de A. Cherbuliez) și creației pentru pian ale lui Haydn (de Paul Badura-Sckoda).

„Schweizerische Musikzeitung". In numărul 10 al revistei elveține, dirijorul Edmond Appia publică necrologul celebrului compozitor Ernest Bloch (1880—1959).

„Slovenska Hudba" (Bratislava) nr. 9 (septembrie) cuprinde articole consacrate lui Haydn la cea de-a 150-a aniversare a morții sale (de J. Kresanek, O. Pulkert) și compozitorului ceh Vaclav Dobias, care a împlinit vîrsta de 50 de ani (de A. Horejs), precum și premierelor ce au avut loc pe scenele operelor cehoslovace : „Revizorul" de Werner Egka și „Semion Kotko" de Prokofiev. Numărul 10 (octombrie) publică studiul lui Zeno Vancea „Tradiție și inovație în muzică" și articolul lui Ljubomir Sagaev despre muzica bulgară în cei 15 ani de la eliberare.

CALENDAR

1 Septembrie 1864

S-au împlinit 95 de ani de la deschiderea Conservatorului de muzică și declamațiune din București. In urma propunerii lui Mihail Kogălniceanu și a insistențelor lui V. A. Urechia, domnitorul Alexandru Cuza a aprobat decretul nr. 1312 din 6 octombrie 1864 și „Regulamentul pentru Conservatorul de muzică și declamațiune", consfințind astfel funcționarea primei instituții de învățămînt muzical superior din țara noastră (în același an și-a deschis porțile și Conservatorul de la Iași, care din 1860 funcționa cu o Școală de muzică).

1 septembrie 1931

Premiera operei „Kneazul Igor" de Alexandru Porfirievici Borodin pe scena Operei Romîne din Cluj. Este prima lucrare a marelui clasic rus reprezentată în țara noastră.

4 septembrie 1919

S-au pus bazele Operei Romîne din București. Membrii fondatori ai Societății „Opera-Artiștii Asociați" au fost : Jean Atanasiu, Egizio Massini, Mihăilescu Toscani, Elena Drăgulinescu-Stinghe, George Folescu, Nicolae Vămășescu și Rudolf Steiner.

6 septembrie 1819

S-a născut la București primul critic muzical romîn Nicolae Filimon. Talent multilateral (scriitor, instrumentist, cronicar muzical), Nicolae Filimon a desfășurat în paginile ziarelor „Națională", „Țeranul romîn", „Dîmbovița", „Independența", „Buciumul" „Revista Carpaților" etc. o critică pasionată contribuind la îmbunătățirea calității spectacolelor lirice de la mijlocul secolului trecut.

8 septembrie 1875

A murit la București compozitorul pașoptist Dimitrie G. Florescu. Participant la Revoluția din 1848 și la actul Unirii, a compus o serie de lucrări cu fond patriotic care i-au atras ura guvernelor reacționare. Numele său a intrat în istoria muzicii noastre datorită romanței „Steluța".

12 septembrie 1887

S-a născut la Sulina dirijorul George Georgescu. Animator al vieții muzicale de concert începînd din anul 1920, are merite de seamă în organizarea și conducerea artistică a Filarmonicii de Stat din București.

20 septembrie 1959

A încetat din viață la București artistul Vladimir Maximilian. Comic excelent și cîntăreț inteligent, și-a închinat talentul ridicării operetei românești încă de la începutul veacului nostru. Alături de Nicolae Leonard, a alcătuit în timpul primului război mondial o companie de operete, prezentînd publicului românesc aproape tot repertoriul clasic al genului. În ultimul deceniu al vieții a apărut pe scena Teatrului Armatei atît în lucrări lirice, cît mai ales în teatru.

24 septembrie 1951

Prima audiție — în cadrul „Săptămînii muzicii românești" — a oratoriului „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu. Lucrare cu fond patriotic, oratoriul s-a impus printre piesele reprezentative ale creației românești contemporane.

27 septembrie 1909

A murit la Schlachtensee (Germania) compozitorul Tudor Flondor, autorul operetelor „Moș Ciocîrlan", „Rusaliile", „Nunta țărănească", al operei comice „Noaptea Sfîntului Gheorghe", a numeroase coruri inspirate din cîntecul popular.

27 septembrie 1919

S-a înființat la București societatea corală „Cîntarea Românieî" condusă de profesorul și compozitorul Marcel Botez. Alături de corul „Carmen", aceasta a fost formația cea mai reprezentativă în ce privește promovarea muzicii românești și a capodoperelor universale la Ateneu (cu diverse orchestre). A întreprins turnee răsunătoare peste hotare, aducînd multiple servicii creației noastre originale.

29 septembrie 1929

S-a reprezentat pentru întîia oară pe scena Operei Române din Cluj opera „Boris Godunov" de Modest Musorgski. Prima audiție a lucrării avusese loc cu patru ani mai înainte la București (1 octombrie 1925) cu George Folescu în rolul titular.

1 octombrie 1925

Premiera operei „Boris Godunov" pe scena Operei Române din București. Regia și conducerea muzicală au aparținut lui Egizio Massini iar rolurile principale au fost deținute de Sigismund Zaletchi (Boris) și George Folescu (Pimen).

2 octombrie 1864

S-au împlinit 95 de ani de la moartea lăutarului sucevean Nicolae Picu. El a transmis o serie de cîntece populare, din repertoriul bucovinean, creatorilor de muzică cultă, cum ar fi Franz Liszt și Carol Miculi, care le-au și prelucrat în opera lor, precum și celor de muzică populară, ca Grigore Vindireu.

3 octombrie 1839

S-au împlinit 120 de ani de la nașterea marelui folclorist, muzicolog și profesor Teodor Burada. Ieșean de origine, a susținut intens viața muzicală a orașului moldovean în a doua jumătate a veacului trecut, a concertat în țară și peste hotare, a publicat prețioase studii de etnografie, folclor, istoriografie, fiind autorul cunoscutei lucrări *„Istoria teatrului în Moldova"* (2 vol.).

4 octombrie 1924

S-au împlinit 35 de ani de la premiera operei *„Cavaleria Rusticană"* de Mascagni, reprezentată pe scena Operei Române din București.

7 octombrie 1937

Prima audiție a „Simfoniei I-a" de Dmitri Șostakovici în țara noastră. Lucrarea a fost prezentată în sala Ateneului din București de către Filarmonica de Stat, sub conducerea maestrului George Georgescu.

9 octombrie 1909

S-a născut dirijorul Dinu Niculescu, artist emerit.

12 octombrie 1932

S-au împlinit 25 de ani de la premiera lucrării lui Giuseppe Verdi *„Othello"* pe scena Operei Române din Cluj.

14 octombrie 1864

S-au împlinit 95 de ani de la nașterea — în comuna Flămînzii Botoșanilor — a compozitorului Nicolae Severeanu. Pedagog, a dat la iveală lucrări didactice (patru volume de „Lectură muzicală". A condus revista *„Ioan Cucuzel"* și numeroase formații corale pentru care a scris lucrări bazate pe folclor.

20 octombrie 1949

S-a fondat *„Uniunea Compozitorilor, muzicologilor și criticilor muzicali din Republica Populară Română"*.

21 octombrie 1923

Compozitorul și profesorul Vincent d'Indy, a dirijat la Ateneu orchestra Filarmonicii de Stat din București.

22 octombrie 1920

Primul concert al Filarmonicii din București sub conducerea maestrului George Georgescu.

30 octombrie 1789

S-a născut la Viena compozitoarea și pianista Elena Teyber-Asachi. A desfășurat o susținută activitate artistică la Iași, unde a compus muzică la piesele și traducerile soțului ei. Gheorghe Asachi, la lucrările puse în scenă de Conservatorul Filo-dramatic, la diferite serbări cu caracter național etc. Printre cele mai cunoscute, citîm: *„Serbarea păstorilor moldoveni"*, *„Dragoș, primul Domn suveran al Moldovei"*, etc.

Se împlinesc 125 de ani de la moartea compozitorului francez François Adrien Boïeldieu (născut la 15 decembrie 1775, mort la 8 octombrie 1834).

Împreună cu Daniel François Auber (1782—1871) și Adolphe Adam (1803—1856), Boïeldieu este unul din reprezentanții operei comice franceze din secolul trecut. Dintre numeroasele sale opere, cele mai cunoscute sînt : „Califul din Bagdad" (1800), „Jean Paris" (1812), „Scufița roșie" (1818). Schumann considera opera „Jean Paris" „una dintre cele mai bune opere comice" punînd-o alături de „Nunta lui Figaro" de Mozart și de „Bărbierul din Sevilla" de Rossini.

Una dintre operele care s-a bucurat de un mare succes printre contemporani a fost opera „Dama albă" (libretul de Eugène Scribe după Walter Scott). Opera a fost pusă în scenă pentru prima oară la Paris în anul 1825. Între anii 1804 și 1811 compozitorul a locuit la Petersburg, unde a condus teatrul francez de operă la curte.

Acum 90 de ani (8 oct. 1869) s-a născut unul dintre marii compozitori armeni, Komitas (mort la 22 octombrie 1935).

Studiile muzicale și le-a completat la Berlin iar școala muzicală clasică rusă a avut o influență binefăcătoare asupra sa. Din tinerețe Komitas a vădit un deosebit interes pentru muzica poporului său ; studierea și propagarea muzicii populare armene a devenit țelul vieții sale. În țara sa, în Caucaz și peste granițe, la Berlin, Paris, în Elveția, Komitas a ținut lecții despre muzica populară armeană, fiind totodată interpretul ei în calitate de cîntăreț. În America, Komitas a dus și o activitate pedagogică muzicală de importanță.

Începînd din anul 1910 el a trăit la Constantinopol. Mai mult de 3000 cîntece populare au fost culese de compozitor, din care ne-au rămas vreo 500.

Komitas a descoperit întreaga bogăție a folclorului armean, îmbogățind totodată muzica armeană cu prelucrări pentru pian, pentru cor și voce, rămase exemple clasice în istoria muzicii armene. Prețioasa moștenire a compozitorului a fost în parte publicată în anul 1931 de un elev al său. Un deosebit interes îl prezintă și lucrările sale științifice care au ca obiect de studiu muzica populară armeană.

La *17 octombrie* s-au împlinit 140 ani de la moartea marelui compozitor polonez Frederic Chopin (născut la 1 martie 1810, mort la 17 oct. 1849).

Chopin s-a născut la Zelozowo-Wola lîngă Varșovia. Tatăl său era francez iar mama poloneză. Deosebitul său talent muzical se remarcă încă din anii de studiu la școala muzicală din Varșovia, unde învață cu compozitorul polonez Iosef Elsner. La vîrsta de 21 ani, Chopin pleacă într-un turneu de concerte peste granițe, după ce debutase cu mare succes în Polonia. Nu mult după plecarea sa, în patria compozitorului izbucnește revoluția înăbușită de armatele țariste. Chopin nu s-a mai putut întoarce în țara sa pînă la sfîrșitul vieții. Anii ce-i mai rămîneau de trăit în scurta sa viață i-a petrecut în majoritatea lor la Paris. Rupt de pămîntul

natal, compozitorul a păstrat cele mai profunde legături sufleteşti cu el. Dragostea fierbinte pentru patrie, sentimentul mîndriei pentru trecutul ei glorios, interesul deosebit pentru frămîntările contemporane ale poporului său au fost stimulente permanente în creaţia sa.

Muzica populară poloneză a fost un sănătos şi fertil teren pe baza căruia s-a dezvoltat geniul creator al lui Chopin. Aproape toate compoziţiile sale sînt scrise pentru pian : mazurci, poloneze, valsuri, nocturne, preludii, studii, 4 scherzouri, 4 balade, 3 sonate, fantezii, barcarole, cîntec de leagăn, 2 concerte pentru pian şi orchestră, variaţii pe o temă din opera „Don Juan" de Mozart, „Marea fantezie pe teme poloneze", „Cracovia", „Marea Poloneză".

Compozitor şi pianist genial, Frederich Chopin a fost creatorul unui nou stil pianistic. Profunzimea şi bogăţia conţinutului lucrărilor sale şi-a găsit o fericită exprimare în forme şi genuri adecvate, organic legate de aceasta, realizate cu o mare perfecţiune şi măiestrie artistică, într-un limbaj melodic armonic şi polifonic nou, în noi procedee tehnice şi interpretative. Profund naţională, păstrînd pecetea vie a puternicii personalităţi creatoare a genialului artist, creaţia lui Chopin a rămas un bun spiritual al întregii omeniri.

18 octombrie. Acum 80 de ani (1879) s-a născut cunoscutul dirijor şi compozitor polonez Grzegorz Fitelberg (mort în vîrstă de 74 ani la 10 iulie 1953). Fitelberg şi-a făcut studiile muzicale la Conservatorul din Varşovia unde a avut ca profesor pe S. Bracewicz la vioară şi Z. Noskowski la compoziţie. Dirijor de înaltă clasă, el a stat mulţi ani în fruntea orchestrei filarmonice din Varşovia. Succesele sale dirijorale au fost înregistrate cu mare faimă şi peste graniţe la Viena, Petersburg şi Moscova.

O preţioasă contribuţie a adus Fitelberg în propagarea muzicii compozitorilor polonezi şi în special a lui Szymanovski, pe care îl aprecia în mod deosebit. Printre compoziţiile sale sînt demne de semnalat cele Două simfonii, Concertul pentru vioară şi orchestră şi poemul simfonic „Cîntecul şoimului", inspirat de lucrarea cu acelaşi nume a lui M. Gorki.

În muzica lui G. Fitelberg, care se distinge printr-o mare măiestrie, se simte influenţa lui Wagner, Ceaikovski şi mai ales a lui Richard Strauss.

22 octombrie. Acum 100 de ani (1859) a murit Ludwig Spohr, compozitor, violonist, dirijor şi pedagog de valoare (născut la 5 aprilie 1774). Spohr este autorul a 10 opere, fiind considerat ca unul dintre întemeietorii operei romantice germane. Creaţia sa a influenţat atît opera lui Weber cît şi pe cea a lui Wagner. Cea dintîi operă a lui Spohr, „Faust", a fost pentru prima oară pusă în scenă la Praga, şi dirijată de K. M. Weber. Dintre celelalte opere ale compozitorului trebuie amintită „Jessonda" (1823) ca cea mai reuşită. Spohr a mai scris 9 simfonii, 17 concerte pentru vioară şi multe lucrări instrumentale de cameră. De o importanţă istorică este activitatea violonistică şi pedagogică a lui L. Spohr. El a concertat cu un succes triumfal în multe ţări europene, fiind unul dintre întemeietorii şcolii violonistice germane precum şi autorul unei valoroase metode de vioară.

25 octombrie. S-au împlinit 95 de ani de la naşterea compozitorului rus Al. T. Grecianinov (născut la 25 octombrie 1864, mort la 4 ianuarie 1956). Grecianinov a urmat Conservatorul din Moscova, oraşul său natal, ca elev al lui Sofonov la pian şi al lui Arenski la teorie. Trecînd apoi la Conservatorul din Petersburg, el termină compoziţia cu A. Rimski Korsakov. Cariera componistică şi-a început-o creînd muzica pentru spectacole de teatru („Snegurocika" lui A. N. Ostrovski, „Ţarul Fedor Ioanovici" şi „Moartea lui Ivan cel Groaznic" a lui A. K. Tolstoi). În 1903, pe scena teatrului mare din Moscova a fost pusă în scenă opera sa „Dobrinia Nikitici", în interpretarea lui F. Şaliapin în rolul principal.

În decursul celor 60 de ani de creaţie, Grecianinov a rămas credincios principiilor artistice ale şcolii naţionale ruse, transmise în mod direct de marele său profesor Rimski Korsakov. Coloritul naţional, păstrarea celor mai bune tradiţii ale muzicii clasice realiste caracterizează creaţiile compozitorului în toate genurile. A scris 6 simfonii, cîteva cantate şi unele piese instrumentale şi vocale. Se remarcă în creaţia sa compoziţiile corale scrise cu deosebită măiestrie, ciclurile de cîntece pentru copii şi romanţele.

Începînd din anul 1922, compozitorul a trăit în străinătate, o perioadă de timp la Paris şi apoi în Statele Unite ale Americii. În anii marelui război pentru apărarea patriei, Grecianinov s-a dovedit patriot, fiu devotat al poporului său. În vara anului 1943, el a compus poemul simfonic „Spre victorie" dedicat eroilor războiului pentru apărarea patriei. „Eu am convingerea că se apropie ceasul măreţei noastre sărbători" — scria compozitorul la Moscova în 1944.

VICOS şi B. ROMAN

CĂRŢI SOVIETICE IN EDITURA MUZICALĂ

Intonaţia la violină de K. Mostras

Este firească şi explicabilă preocuparea multor pedagogi din trecut şi de azi, care au încercat prin diverse metode să obţină o calitate din ce în ce mai bună a sunetului viorii.

În majoritatea lucrărilor publicate, însă, problemele intonaţiei au fost cercetate de pe poziţii înguste uneori formaliste, ceea ce se datorează lipsurilor din domeniul metodicii interpretării la instrumentele cu arcuş.

După ce rezumă tezele fundamentale din lucrările de specialitate ale unui mare număr de cercetători şi metodologi, după ce analizează considerentele lor teoretice şi rezultatele practice obţinute, selecţionînd şi recomandînd ceea ce este actual şi util, K. Mostras, eminent pedagog sovietic al viorii, împărtăşeşte în cartea sa experienţa sa personală în problema intonaţiei.

După cum arată autorul, în metodologia vechilor pedagogi lipseşte preocuparea de a dezvolta facultatea auzului anticipat. Această facultate nu se referă numai la înălţimea sunetului sau la modificarea acordajului temperat necesar la vioară, dar şi la calitatea şi coloritul sonor adecvat nuanţării, frazării şi stilului.

Autorul consideră că fără a auzi anticipat, pe parcursul piesei, toate calităţile sunetelor ce urmează să le realizeze prin mişcarea mîinii sau degetelor, interpretul nu va reuşi să redea nici o intonaţie justă, nici o calitate de sunet superioară şi nici o interpretare personală şi valoroasă.

Principiile pe care autorul le consideră demne de urmat în studiul viorii, nenumăratele exemple prezentate în carte, înfăţişarea observaţiilor personale din experienţa sa pedagogică, critica defectelor de intonaţie insuficient înlăturate, ca şi indicarea căii de înlăturare a lor, reprezintă în cartea publicată de Editura Muzicală un material bogat, făcînd din lucrare un îndrumător în munca pentru realizarea unei intonaţii superioare la violină.

Şaliapin de Lev Nikulin

Editura Muzicală a inaugurat o serie de monografii ale marilor interpreţi, prezentînd, într-un volum de 180 de pagini pe unul dintre cei mai celebri.

Şaliapin poate fi considerat ca cel mai mare actor al cîntului ; cine a avut norocul să-l vadă şi să-l asculte, nu-şi poate nici azi lămuri care dintre artişti era mai mare : cîntăreţul sau actorul. Lev Veniaminovici Nikulin, autorul cărţii, născut în 1891 la Jitomir într-o familie de oameni de teatru, scriitor, a avut acest noroc.

În carte, Şaliapin este prezentat sub nenumăratele şi interesantele lui aspecte. De la prima apariţie pe scenă cînd a trebuit să se tragă cortina peste personajul Roger (din melodrama „Bandiţii") fiindcă interpretul Şaliapin rămăsese cu „gura căscată" prea multă vreme la rampă, pînă la rolurile dramatice sau comice, rămase de neuitat în interpretarea lui, cartea îi urmăreşte pas cu pas activitatea artistică şi viaţa de toate zilele, interesantă şi destul de învolburată.

Greutăţile începutului şi succesele timpurii, cum a fost acela ilustrat în carte, prin oferta lui Marmontov (directorul operei particulare din Moscova) care i-a spus : „ia teatrul şi fă ce vrei cu el" şi altele, nu sînt numai pagini atrăgătoare ; ele con-

ţin şi un imbold pentru toţi cei care se dedică acestei arte.

Viaţa lui Şaliapin, convorbirile pe care le-a avut cu bunul său prieten Gorki dar mai ales spiritul critic cu care îşi analiza eşecurile începutului, fără să se descurajeze, şi succesele de mai tîrziu fără să se îmbete de ele, sînt un izvor de nenumărate învăţăminte pentru toţi interpreţii de muzică vocală şi nu numai pentru ei. Marele artist rus s-a dezvoltat şi s-a desăvîrşit pe sine însuşi, creînd o şcoală de interpretare realistă a cîntecului prin sudura profundă a muzicii, a textului şi a gestului.

Au rămas pe urma lui o serie de imprimări de plăci de gramofon, mărturie palidă a realizărilor sale. Se pot trage multe învăţăminte ascultîndu-l, dar la nimic nu foloseşte încercarea de a-i imita vocea şi inflexiunile cîntului, cum, din păcate, socotesc unii cîntăreţi.

Adevărata moştenire lăsată de marele Şaliapin este şcoala realistă, crezul său, nou pe atunci: crearea unei personalităţi artistice a cîntăreţului prin adîncirea legăturii dintre muzică şi text în sensul căutării unei exprimări muzicale pentru text, idee care i-a venit desigur de la cîntecul popular cu care şi-a început cariera şi al cărui interpret neîntrecut a fost.

Din acest punct de vedere cartea apărută în Editura Muzicală este deosebit de interesantă.

NOTE

Orchestra simfonică de stat a Uniunii Sovietice va întreprinde un mare turneu, la începutul anului 1960, în principalele oraşe din S.U.A. Concertele vor fi dirijate de Konstantin Ivanov şi Kiril Kondraşin şi vor avea ca solişti pe Emil Ghilels, Valerii Klimov şi Daniil Şafran. La New York concertele vor fi consacrate creaţiei lui Piotr Ilici Ceaikovski.

Tot la începutul anului 1960 va avea loc la New York un ciclu de concerte închinate creaţiei lui Gustav Mahler, la 100 ani de la naşterea compozitorului. Orchestra Filarmonică va fi dirijată de Bruno Walter, Dmitri Mitropulos şi Leonard Bernstein. În acelaşi timp este anunţată prezentarea unei lucrări pentru pian şi orchestră a lui Igor Strawinski. Cu acest prilej, compozitorul va dirija şi o lucrare mai veche a sa „Les noces", cu participarea la 4 piane a compozitorului Samuel Barber, Aaron Copland, Lukas Foss şi Roger Sessions.

La concursul internaţional de interpretare muzicală de la Geneva, primul clasificat la proba de canto (bărbaţi) a fost tenorul clujean Cornel Fănăţeanu. Ceilalţi doi participanţi romîni la acest concurs, mezzo-soprana Martha Kessler şi oboistul Guţi Edi, au primit diplome.

Compozitorul englez John Ireland a împlinit vîrsta de 80 de ani. El este cunoscut publicului nostru prin concertul său pentru pian şi orchestră, prezentat acum cîţiva ani de pianistul Leonard Cassini.

„Scrierea muzicii cu mijloace electro-acustice" este titlul articolului semnat de Fritz Winkel (Neue Zeitschrift für Musik nr. 3). Autorul analizează cîteva din lucrările noi de muzică „avantgardistă" şi în special compoziţia italianului Luciano Berio „Omaggio a Joyce" (1958). Această lucrare se interpretează numai de către ... recitatori. Un capitol din „Ulise" de Joyce e înregistrat pe bandă de magnetofon la început în limba engleză, apoi în limbile franceză şi italiană. După aceea, înregistrările se suprapun astfel că „... nu rămîn decît pete recitative şi elemente fonetice care apar contrapunctic unele faţă de celelalte şi, datorită acestui joc sonor, dau naştere muzicii". Este încă una din „experienţele" care se pretind muzicale caracteristice artei decadente occidentale.

Ocupîndu-se de calitatea diferitelor înregistrări ale poemului „Thill Eulenspiegel" de Richard Strauss, realizate sub conducerea unor mari dirijori ca Toscanini, Clemens Krauss, Konwitchny ş.a. criticul Günther Hanswald face în nr. 9 (septembrie a.c.) al revistei „Muzica" din Kassel aprecieri elogioase, despre discul Telefunken T. W. 30 216, 33 U. Este vorba anume despre imprimarea Filarmonicii „George Enescu". Citäm: „George Enescu, romînul strîns legat de cultura muzicală franceză dirijează lucrarea cu hotărîre, cu o gestică simfonică, fără căutare de efecte ci accentuînd viguros larga desfăşurare melodică. Se face remarcată trăsătura de bază, epică, a interpretării. Elementul descriptiv, narator apare pe prim plan. Remarcabili suflătorii, mai ales flauţii şi cornii Filarmonicii din Bucureşti.

Numai că aici se face o evidentă eroare de nume. În realitate, înregistrarea Filarmonicii bucureştene nu a fost făcută sub bagheta lui George Enescu ci sub aceea a lui George Georgescu. Se pune o singură întrebare, dacă această eroare apare însăşi în eticheta discului respectiv ori criticul Hanswald confundă numele „George Enescu" al Filarmonicii Bucureştene cu acela de George Georgescu, dirijorul şi directorul instituţiei! În orice caz, sugerăm celor în drept rectificarea eroarei.

Concertul pentru violoncel şi orchestră op. 107 în mi bemol major de Dmitri Şostakovici a fost prezentat în prima audiţie la Leningrad, obţinînd un remarcabil succes. Solist a fost cunoscutul violoncelist Mstislav Rostropovici, care va include noua lucrare a compozitorului sovietic în repertoriul turneului său de concerte în S.U.A.

Unele lucrări de George Enescu au făcut parte din programele concertelor festivalurilor muzicale internaţionale din vara acestui an. Astfel, octetul de coarde a fost executat la festivalele de la Bath (Anglia) şi Gstaod—Saanen (Elveţia), iar Simfonia de cameră la Strassbourg.

La concertul de închidere al Festivalului de muzică contemporană de la Varşovia a fost executată sub bagheta lui Stanislav Wislocki lucrarea lui Constantin Silvestri „Preludiu şi Fugă" (Toccata).

Prima audiţie a Concertului nr. 4 în si bemol major pentru pian (mîna stîngă) şi orchestră de Prokofiev a avut loc în cadrul Festivalului de la Besançon. Lucrarea, op. 53, a fost scrisă în anul 1931 dar socotită inexecutabilă, din cauza marilor dificultăţi pianistice. Compozitorul, în autobiografia sa, îşi arăta intenţia de a reface partea solistică a lucrării transcriind-o pentru două mîini. Solistul concertului a fost pianistul George Bernand, orchestra Naţională a Radioteleviziunii franceze fiind dirijată de Constantin Silvestri.

Printre premierele operei din Praga în noua stagiune fac parte şi trei lucrări de Serghei Prokofiev: operele „Război şi Pace" şi „Povestea unui om adevărat" şi baletul „Floarea de piatră". Opereta „Moscova-Ceremuşki" de Dmitri Şostakovici a fost introdusă în repertoriul mai multor teatre lirice din R. Cehoslovacă.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

I. P. 2 — c. 4160

Cuprinsul

Pentru îmbunătățirea repertoriului de concert și de operă *(pag. 1)*

LUNA PRIETENIEI ROMINO-SOVIETICE

Întîlnirea compozitorilor sovietici Vano Muradeli și Iurii Miliutin cu compozitori romîni *(pag. 3)*

Iurii Miliutin

Însemnări despre dramaturgia operetei *(pag. 6)*

De vorbă cu Vano Muradeli *(pag. 8)*

DISCUȚII

Tema și realizarea ei artistică — Creații noi în discuția Uniunii Compozitorilor — *(pag. 9)*

Zeno Vancea

Problema tonalității în lumina dezvoltării istorice a conceptului armonic (II) *(pag. 11)*

Vasile Donose

Noi cîntece de masă *(pag. 20)*

Sărbătorirea zilei de 7 Noiembrie la Uniunea Compozitorilor — *Al.A.C.* — (pag. 22)

BUCUREȘTI, LA A 500-A ANIVERSARE DE EXISTENȚĂ DOCUMENTARĂ

George Breazul

Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre *(pag. 23)*

MANIFESTARI CU PRILEJUL LUNII PRIETENIEI ROMINO-SOVIETICE

Mstislav Rostropovici — *Doru Popovici* — *(pag. 34)*; Sviatoslav Knușevițki — *J.-V. Pandelescu* — *(pag. 34)*; Opereta „Zarvă între fete" în premieră bucureșteană — *Gherase Dendrino* — *(pag. 35)*; Artiști sovietici pe scena T.O.B. — *Octav Enigărescu* — *(pag. 36)*.

OASPEȚI DE PESTE HOTARE

Gingășie, grație și vigoare — *Tiberiu Alexandru* — *(pag. 37)*: Ansamblul Armatei Populare Bulgare — *Al. Colfescu* — *(pag. 38)*

DIN ȚĂRI PRIETENE

Jiri Vyslouzil

Însemnări despre muzica cehoslovacă *(pag.39)*

DIN ORAȘELE PATRIEI NOASTRE

„Neamul Șoimărești lor" de Tudor Jarda în premieră clujană — *A. Stroe* — *(pag. 41)*; Timișoara — *G. Firca* — *(pag. 42)*; Botoșani — *M.L.* — *(pag. 43)*; Turneu pe Valea Jiului — *Mircea Buciu* — *(pag. 44)*; In mijlocul ceferiștilor — *W. Klepper* — *(pag. 44)*

Răsfoind presa muzicală de peste hotare — *(pag. 45)*

Calendar (septembrie, octombrie) — *(Vicos și B. Roman)* *(pag. 45)*

Cărți sovietice în Editura Muzicală Intonația la violină de K. Mostras, Șaliapin de Lev Nikulin) *(pag. 47)*

Note *(pag. 48)*

Pe copertă: Teatrul Național și Opera Romînă din Cluj

CITIȚI REVISTA

MUZICA

a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și a Ministerului Învățămîntului și Culturii

Editată de Editura Muzicală

Apare lunar

Cuprinde: studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și din țară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poștale, factorii și agenții poștali, difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții și de către difuzorii de presă de la sate.

Abonații actuali ai revistei, se vor adresa oficiilor poștale locale sau factorului poștal pentru reînnoirea abonamentului pe 1960.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe șase luni și 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării și la magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de Lei 5.

Redacția și Administrația str. Lipscani nr. 18—20.

Telefoane: 15.21.19; 15.71.01

Prețul lei 5

MUZICA

12

DECEMBRIE 1959

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Anul IX decembrie 12/1959

Măreaţa semnificaţie a zilei Republicii noastre

Cu 12 ani în urmă, la 30 decembrie 1947 s-a născut Republica Populară Romînă, patria celor ce muncesc de la oraşe şi sate.

Eveniment istoric de însemnătate hotărîtoare în viaţa poporului nostru, proclamarea Republicii Populare a însemnat împlinirea năzuinţelor de veacuri ale maselor largi din rîndul cărora s-au ridicat luptători ca Horia, Tudor Vladimirescu, Bălcescu, Ştefan Gheorghiu, I. C. Frimu, Vasile Roaită, Ilie Pintilie, Filimon Sîrbu. Pentru prima oară în istoria sa zbuciumată, poporul nostru devenea, începînd din acea zi, stăpînul ţării sale libere.

Răsturnarea monarhiei a marcat în perspectiva viitorului luminos al patriei noastre noua etapă, etapa socialistă a revoluţiei populare deschisă de insurecţia armată de la 23 August 1944. Cucerind puterea politică în stat, clasa muncitoare condusă de partidul său, în alianţă cu ţărănimea muncitoare a creat astfel condiţiile necesare pentru cucerirea puterii economice, pentru asigurarea unei impetuoase dezvoltări pe drumul noii orînduiri, socialiste.

În cei 12 ani — etapă istorică scurtă în viaţa unui popor dar cu atît mai pilduitoare pentru ritmul transformărilor care au dus la înfăptuiri ce depăşesc decenii de dominaţie a burghezo-moşierimii — s-a schimbat radical faţa ţării. Ce era Romînia în trecut şi ce este ea astăzi ne-o spun statisticile, o dovedeşte elanul constructiv al întregului popor, o ilustrează fizionomia nouă a oraşelor şi satelor patriei. Odată cu înlăturarea monarhiei, acest odios stîlp al reacţiunii, au fost descătuşate forţele creatoare ale maselor, a fost activizată acea forţă politică de covîrşitoare importanţă pentru mersul înainte al istoriei care o reprezintă participarea directă a poporului la conducerea treburilor obşteşti, au fost puse bazele unui stat independent şi suveran. După numai 12 ani de existenţă, Republica Populară Romînă, membră a familiei frăţeşti a ţărilor socialiste, se bucură de un bine meritat prestigiu în întreaga lume, datorită succeselor ei economice şi culturale ca şi politicii externe consecvente de pace şi colaborare cu toate ţările, indiferent de orînduirea lor socială.

De aceea, 30 Decembrie rămîne nu numai o piatră de hotar ci şi o poartă larg deschisă către înfăptuirile profund revoluţionare care stau astăzi la temelia tuturor realizărilor noastre.

La numai cîteva luni de la abolirea monarhiei, la 11 iunie 1948, au fost naţionalizate principalele mijloace de producţie. A început astfel construcţia bazei economice a socialismului. Un an mai tîrziu, la plenara din 3—5 martie 1949 a C.C. al P.M.R. s-au elaborat sarcinile dezvoltării agriculturii pe calea creării gospodăriilor colective şi asigurării ei cu mijloace mecanizate moderne. Peste încă un an, în ţară au luat fiinţă noile organe ale puterii locale de stat — primele sfaturi populare. Calendarul celor 12 ani înregistrează astfel, treptat, dezvoltarea armonioasă a vieţii economice şi politice a ţării sub conducerea înţeleaptă a Partidului Muncitoresc Romîn. Cuceririle dobîndite de oamenii muncii conduşi de partid au fost consfinţite în anul 1952, în Constituţia marilor noastre drepturi şi libertăţi.

Toate aceste evenimente precum şi multe altele care au urmat ne sînt bine întipărite în inimă. Ele reprezintă cauza propriei noastre vieţi, tot ceea ce a dat Republica Populară Romînă fiilor ei care, sub conducerea comuniştilor, au luptat şi s-au jertfit pentru a o instaura.

Dezvoltarea economiei naţionale pe drumul socialismului a dus în aceşti ani la o considerabilă ridicare a nivelului de trai al celor ce muncesc. Partidul a canalizat toate eforturile în vederea bunăstării poporului căruia îi aparţin astăzi roadele muncii sale. La noi nu mai există şomaj. La noi, oricare om al muncii beneficiază de concediu de odihnă plătit pe care şi-l poate petrece în cele mai pitoreşti staţiuni ale ţării, rezervate odinioară protipendadei burghezo-moşiereşti. La noi trăiesc în frăţie şi egalitate de drepturi cu poporul romîn 15 minorităţi naţionale. La noi nu mai există neştiutori de carte. La noi... Dar oare cîte realităţi minunate, necunoscute altă-

dată, făurite în cei 12 ani prin brațele și mintea milioanelor de oameni liberi, nu pot fi amintite cu mîndrie de oricare cetățean al țării în ziua marii sărbători a Republicii populare?

Toate acestea sînt rezultatul direct al creșterii vertiginoase pe care a cunoscut-o țara noastră în numai un deceniu de dezvoltare planificată a economiei. Astăzi, majoritatea mașinilor și utilajelor industriale necesare le producem în țară datorită politicii consecvente, leniniste, a partidului pentru dezvoltarea cu precădere a industriei grele, condiție fundamentală a industrializării socialiste. Agricultura — în cadrul căreia sectorul socialist a devenit preponderent ca suprafață și producție-marfă — este pe cale de a asigura într-o asemenea măsură materiile prime necesare industriei alimentare încît, în curînd, se va putea lichida definitiv importul de ulei și zahăr. Fiecare succes, fiecare izbîndă în economie se răsfrînge imediat și binefăcător asupra necesităților mereu sporite de trai ale poporului. Hotărîrile adoptate în ultimii ani de către partid și guvern au adus substanțiale îmbunătățiri salarizării în diferite ramuri ale economiei naționale, prin sporirea salariilor, a pensiilor, și scăderea impozitului pe salarii și pensii au contribuit direct și indirect la mărirea veniturilor oamenilor muncii prin reduceri de prețuri, prin instituirea alocației de stat pentru copii, prin burse și alte avantaje, necunoscute în trecut. Se creează astfel condițiile vieții îmbelșugate, socialiste, pe măsură ce este tradus în viață obiectivul pus de partid: terminarea în linii mari în anii apropiați a perioadei de construcție socialistă și trecerea la desăvîrșirea construcției socialiste. În acest sens, este necesară acum mobilizarea și mai largă a inițiativei creatoare a maselor pentru utilizarea mai bună a capacităților de producție, pentru scurtarea termenelor de dare în funcțiune a noilor lucrări pentru economii de materii prime și materiale. În expunerea la recenta plenară a C.C. al P.M.R. din 3-5 decembrie a.c., tov. Gh. Gheorghiu-Dej a arătat în mod amplu că pentru dezvoltarea producției industriale și agricole în anul 1960 este necesară o folosire mai eficientă a investițiilor, o mai bună folosire a suprafețelor productive și a utilajului întreprinderilor, ridicarea nivelului tehnic și micșorarea consumurilor specifice; în agricultură este necesară dezvoltarea culturii porumbului pentru siloz — baza creșterii rapide a producției de carne și lapte. În toate domeniile, partidul pune sarcina îmbunătățirii conducerii economiei de către organele locale de partid și de stat. Acestui nou avînt al economiei naționale pe care îl deschide îndeplinirea planului de stat pe anul 1960 — parte integrantă a planului economic de 6 ani în curs de elaborare — va duce la o creștere și mai puternică a prosperității poporului. Numai în anul 1960 veniturile populației provenite din sectorul socialist vor crește cu 6,5 miliarde lei, va spori numărul de salariați cu peste 160 mii, se vor da în folosință 31.000 apartamente ceea ce înseamnă cu 50% mai mult decît în acest an.

Lipsit de grija zilei de mîine, care odinioară nu-i permiteau accesul la înalte satisfacții spirituale, poporul nostru a făcut în acești ani dovada setei sale nemăsurate pentru cultură. Revoluția culturală a trezit nenumărate talente introducînd, ca o necesitate în viața de fiecare zi a milioane de oameni ai muncii, instrumentele de difuzare a culturii: cartea, ziarul, filmul, radioul, televiziunea. Asigurînd condițiile înfloririi neîngrădite a științei și artei care slujesc poporul, statul nostru democrat popular a cunoscut în anii Republicii, un avînt creator și în acest domeniu. Uniți într-un front comun al tuturor generațiilor, oamenii noștri de artă răspund cu devotament chemării partidului și exigențelor spirituale ale poporului. Este desigur, o cinste pentru compozitorii noștri că, printre nenumărate opere create de ei în acești ani pe drumul realismului socialist se numără imnurile și cîntecele de masă pe care ei le-au scris chiar în primele zile următoare proclamării Republicii Populare Romîne acum 12 ani, dînd glas elanului cu care poporul a întîmpinat istoricul eveniment. În răstimpul acestor ani care au trecut, bilanțul creator al compozitorilor s-a îmbogățit neîncetat și datorită faptului că, trăind și inspirîndu-se din realitățile vieții poporului, ei au prăznuit fiecare aniversare a Zilei Republicii cu noi și valoroase creații muzicale.

Astăzi, la a 12-a aniversare a Republicii Populare Romîne, cînd în fața poporului se deschid perspective grandioase, cînd Partidul cheamă întreaga țară la marea bătălie pașnică a producției bunurilor materiale și spirituale necesare poporului, avem datoria de a ne consacra toate forțele, tot talentul și toată experiența noastră artistică oglindirii eforturilor oamenilor muncii încununate ca și pînă acum de succese.

Începutul noului an — un an cu adevărat nou pentru noi, constructori ai socialismului — să însemne așadar îndeplinirea tuturor îndatoririlor noastre de artiști, cetățeni și creșterea neîncetată a răspunderii noastre în fața partidului și a poporului.

Să ridicăm nivelul criticii muzicale

Progresul general înregistrat de cultura noastră în anii puterii populare se răsfrînge şi în domeniul muzicii unde, în toate sectoarele — creaţie, interpretare, pedagogie sau muzicologie — putem constata paşi hotărîtori pe drumul îmbogăţirii cu noi şi noi realizări valoroase ale artei noastre socialiste. Acest avînt fără precedent nu ar fi fost de conceput în afara condiţiilor optime create de regimul democrat popular, care susţine permanent întreaga activitate artistică atît prin îndrumarea ideologică cît şi prin asigurarea unei baze materiale corespunzătoare necesităţilor de creştere neîncetată a acesteia.

Entuziasmul cu care au răspuns creatorii la cerinţele timpurilor noastre, la exigenţele mereu sporite ale publicului nou, operele muzicale legate nemijlocit de realitatea vie, de măreţele înfăptuiri din patria noastră, de momentele importante din istoria luptelor pentru libertate ale poporului ca şi calitatea unor realizări componistice, consecinţă a unui nivel de gîndire şi măiestrie mereu sporit, toate acestea sînt dovezi incontestabile ale drumului ascendent al creaţiei noastre.

Arta interpretativă a mers şi ea mînă în mînă cu creaţia, cu rezultate, de asemenea remarcabile. Succesele internaţionale ale interpreţilor noştri, numărul mare de distincţii obţinute de tinerii soliști la diferite festivaluri şi concursuri din ţară şi străinătate, legătura strînsă cu creaţia actuală, realizată prin includerea în repertoriu a lucrărilor compozitorilor noştri precum şi contactul mai strîns şi mai direct cu masele tot mai largi de oameni ai muncii atraşi la lumina fenomenului artistic, asigură o dezvoltare multilaterală artei interpretative.

Dar pentru a susţine acest ritm de creştere, atît pe planul creaţiei cît şi al interpretării, este necesară o continuă împrospătare şi îmbogăţire a cadrelor, lucru pe care pedagogia noastră îl realizează cu succes. În acelaşi timp, trebuie subliniat că altă datorie de seamă a pedagogilor este de a asigura, pe întreg cuprinsul ţării, lărgirea rîndurilor iubitorilor de muzică, prin lămurirea cunoştinţelor de bază ale artei sunetelor.

Muzicologia la rîndul ei, cu toate sectoarele ce o compun (critică, analiză, istorie şi folclor), deşi la primii ei paşi, a înregistrat îmbucurătoare realizări. Criticii şi analizei muzicale le revine sarcina destul de dificilă de a distinge ceea ce asigură perspective de viitor şi a semnala ceea ce e depăşit şi se opune progresului, de a remarca ceea ce e valoros, pe scurt, de a îndruma printr-o poziţie fermă şi principială activitatea artistică muzicală precum şi de a contribui la orientarea şi educarea publicului nou, în plină formare.

Din însăşi sarcinile pe care le are de îndeplinit critica, reiese importanţa orientării şi eficacităţii sale. De aceea o poziţie atentă, severă faţă de ea însăşi şi cît mai ştiinţifică este strict necesară. Pericolul permanent care îl pîndeşte pe criticul muzical este acela de a aluneca fie într-un descriptivism pur — sezisînd numai latura tehnică a fenomenului muzical, făcînd abstracţie de conţinut şi pierzînd deci din vedere complexitatea actului creator, fie într-o tendinţă, de a traduce, în mod subiectiv şi prin mijloace specific literare, conţinutul emoţional al muzicii. În primul caz, avem de a face cu o lipsă de aderenţă la viaţă, la dinamica ei, în cel de al doilea, criticul păcătuieşte faţă de opera de artă prin ignorarea procesului de elaborare în profunzime al acesteia. Atît într-un caz cît şi în celălalt, neputinţa criticului de a sezisa în ansamblu realitatea de organism viu a operei muzicale duce, cel mult, la reuşite parţiale. Ori, cum într-o operă de artă conţinutul şi forma sînt inseparabile, critica muzicală nu are dreptul să facă abstracţie de acest adevăr. De aceea i se cere criticului muzical să întrunească, pe de o parte, o cunoaştere temeinică cu o sensibilitate ascuţită la realitatea timpului său, pe de altă parte o stăpînire deplină a problemelor proprii ridicate de evoluţia şi situaţia actuală a artei sunetelor, dublată de posibilitatea de aprofundare a fenomenului muzical cu nimic mai prejos de cea a compozitorului sau interpretului.

Critica noastră nu a făcut faţă pe deplin acestor multiple exigenţe rămînînd în urma creaţiei şi interpretării. A predominat pînă acum fie tonul laudativ, apologetic, fie cel de genul procesului verbal, atît într-un caz cît şi în celălalt lipsind atitudinea cu adevărat ştiinţifică.

Acest fapt a fost subliniat cu tărie în articolul „Împotriva tonului apologetic în critica literară şi artistică" apărut în „Scînteia" din 23 septembrie a.c. : „E necesar deci să fie combătut şi înlăturat din critica literară şi de artă tonul de paradă şi de proslăvire străin spiritului de partid".

O serie de cauze, de factori obiectivi au îngreunat activitatea de pînă astăzi a sectorului de critică. Astfel, locul rezervat în presă cronicilor

muzicale se dovedește încă insuficient față de multitudinea manifestărilor de astăzi și de interesul pe care le stîrnesc în public. Constatarea se poate face ușor urmărind atît presa zilnică dar mai ales săptămînalele și celelalte periodice culturale. În plus, se dovedește nejustă atitudinea unor ziare de a limita sfera de cuprindere a evenimentelor muzicale la unele manifestări socotite, nu se știe pe ce bază, ca cele mai importante, neglijînd pe nedrept altele, cît și diminuarea eficacității criticii, atenuarea combativității ei din motive de menajare a susceptibilității unor artiști. Acest lucru nu este în măsură să ajute opinia publică și, cu atît mai puțin, pe artistul în cauză. Persistă încă o lipsă de înțelegere a rolului criticii, atît în rîndurile compozitorilor cît și ale interpreților, ca și o anumită atitudine de suficiență și automulțumire. Aceasta îi face prea sensibili la cea mai ușoară critică sau, în cel mai bun caz, indiferenți. Ori, critica în nici un caz nu ar trebui să se lase influențată, dimpotrivă să-și întărească poziția combativă.

În ceea ce privește biroul secției de muzicologie, putem spune că a fost inactiv, neajutînd, cum s-ar fi cerut, critica noastră.

Pe lîngă impedimentele arătate, în dezvoltarea criticii noastre se fac simțite însă numeroase lipsuri ale celor ce o exercită, lipsuri ce nu pot fi trecute cu vederea. Astfel, există dese cazuri în care slaba orientare principială a cronicilor sau analizelor dă naștere la o înșirare obiectivistă de constatări anoste care nu aduc nimic nou și nu servesc nimănui. Și în coloanele revistei „Muzica" se găsesc suficiente exemple de analize ce amintesc, mai curînd, de simpla expunere descriptivă a unui program de sală. Ele ar trebui, mai ales atunci cînd se raportează la creațiile noi ale compozitorilor ce pun probleme complexe de conținut și formă, să se situeze pe poziții principiale și, folosind în mod just armele criticii științifice, să seziseze esențialul, analizînd mijloacele utilizate de compozitor în funcție de scopul propus și de rezultatul artistic.

Revista „Muzica" s-a străduit în numerele sale recente să cerceteze, cu promptitudine și cu un spirit critic accentuat față de cel dovedit în trecut, lucrările noi ale compozitorilor noștri scrise în cinstea celei de a XV-a aniversări a eliberării. Avînd în vedere complexitatea problematicii acestor lucrări, s-ar fi cuvenit, însă, o poziție și mai activă a criticii, pentru a se situa la înălțimea cerută. O serie de analize și cronici apărute în paginile revistei sînt, în multe privințe, nesatisfăcătoare. Unele păcătuesc prin stil apologetic, laude neprincipiale (E. Elian : „Oratoriul eliberării" de R. Paladi și S. Georgescu : „Pe lespedea eroilor" de Sarchizov) ; altele prin critici insuficient motivate în parcursul analizei, acestea apărînd, cu candoare, abea la sfîrșitul articolului (Al. Colfescu : opera „Răscoala" de Gh. Dumitrescu și M. Lucescu : „Uvertura eroică" de Feldman) ; altele prin lipsa de atenție față de argument, text sau libret, ajungînd fie la ocolirea problemelor de construcție dramaturgică a lucrării, fie la afirmații gratuite asupra libretului (S. Georgescu — id., Al. Colfescu, id.) altele unilaterale, rămînînd la suprafața subiectului tratat, aprecierea subiectivă împletindu-se cu descripția vagă, limitată la simple generalități (Ada Brumaru : „București 1959" de Bentoiu, D. Popovici : „Înfrățirea" de Paul Constantinescu). Înfine, mai există și unele păreri necontrolate sau greșit exprimate care pot da naștere la confuzii. De exemplu, analizînd suita „Țara de piatră" de Carmen Petra, R. Ghircoiașiu afirmă : „Suita are meritul de a fi adoptat principiul programatic ce ilustrează o tendință de bază a concepției realiste. Prin acest fapt autoarea a dovedit stăpînirea unui limbaj plastic, expresiv, care alături de disciplina formelor clasice, simfonia și sonata cultivate în lucrări anterioare, garantează un drum just înspre adevărata maturizare". E greu de crezut că autorul analizei ar putea demonstra că adoptarea pur și simplu a principiului programatic asigură plasticitatea limbajului muzical.

Cercetînd capacitatea criticii de a răspunde la sarcinile impuse de multiplele activități muzicale din țara noastră, observăm că le face față numai într-o măsură redusă.

Atît revista „Muzica", cît și celelalte publicații ce rezervă spațiu problemelor muzicale, au datoria să analizeze cu cea mai mare atenție activitatea criticilor, insistînd asupra greșelilor și deficiențelor, pentru ca acestea să nu se repete și în viitor. Revistele „Contemporanul" și „Tribuna" au făcut unele încercări în acest sens dar nu putem considera ca satisfăcător articolul despre critica muzicală, semnat de G. Mercu în „Tribuna", din cauza insuficientului spirit autocritic.

Se face simțită încă, atît în paginile revistei „Muzica" cît și ale altor publicații, o anumită rezervă a criticilor față de unele genuri muzicale (de ex. muzica ușoară, de operetă, estradă etc.) precum și o insuficientă reflectare a activității ansamblurilor de amatori și, în general, a preocupării de a lărgi continuu rîndurile iubitorilor de muzică. Deși numărul cronicarilor muzicali este — trebuie să recunoaștem — extrem de restrîns, s-ar putea pretinde, totuși, o mai cuprinzătoare privire asupra vieții muzicale.

Nu trebuie trecută sub tăcere nici lipsa de competență a unora dintre semnatarii cronicilor apărute în presa cotidiană. Dacă este îmbucurător faptul că ziarul „Informația Bucureștiului" consacră vieții muzicale din Capitală un spațiu corespunzător, nu este mai puțin adevărat că uneori cronicile, în felul în care sînt redactate, nu servesc scopul propus. Simpla enumerare a programului, exprimarea devenită stereotipă, a unor calificative, convenționale și ineficace prin uzură, precum și tonul laudativ și atitudinea impersonală nu angajează cu nimic, dar nici nu servesc nimănui. Cronicile muzicale nu trebuie în nici un caz coborîte la nivelul unor simple „procese verbale" cu caracter consemnativ. Se

pot concentra chiar şi în mai puţine rînduri puncte de vedere personale, consideraţiuni critice care să dovedească participarea activă şi orientată a semnatarilor respectivi. Oare uniformizarea cronicilor, semnată de diferiţi critici, nu are drept cauză şi o anumită dorinţă de a „nu supăra pe nimeni" a gazetei respective?

Pentru a remedia această stare de lucruri şi a depăşi faza de stagnare a criticii, credem că ridicarea nivelului ideologic şi profesional al cronicarilor trebuie să meargă mînă în mînă cu o atitudine mai activă şi nu lipsită de răspundere a redacţiilor în drept faţă de problemele muzicii. Obţinerea acestor rezultate necesită o încordare sporită a tuturor forţelor celor ce activează în acest domeniu ca şi sprijinul susţinut al biroului de critică şi muzicologie. Numai în felul acesta, critica îşi va dobîndi locul pe care dezvoltarea vieţii noastre muzicale îl impune.

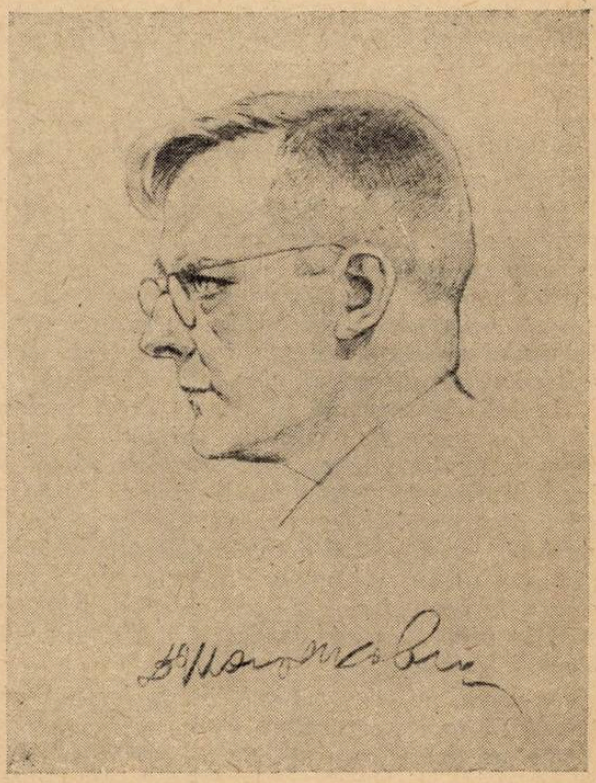
Masele largi sînt credincioase muzicii adevărate*)

În luna septembrie a.c., în Polonia a avut loc tradiţionalul festival muzical „Toamna la Varşovia". D. Şostakovici, care a asistat la festival ca membru al delegaţiei sovietice, şi-a împărtăşit impresiile corespondentului unui ziar polonez.

— Există oare în U.R.S.S. încercări de îndepărtare de la sistemul major-minor? Dacă există, ce compozitori fac muzică în afara sistemului major-minor? Cum este apreciată creaţia lor?

— *Pentru cîntecul popular rusesc, a cărui sevă dătătoare de viaţă nutreşte cultura muzicală profesionistă rusă, sistemul major-minor este în genere puţin caracteristic. Muzica populară rusă se remarcă prin bogăţia şi diversitatea de moduri naturale, care oferă posibilităţi nelimitate pentru fantezia creatoare a compozitorului, îi permit să găsească mijloace armonice mereu noi, în cadrul gîndirii modal-tonale. Chiar Glinka, în nemuritoarele sale opere, a folosit larg modurile populare. Rimski-Korsakov, Musorgski, Skriabin, care au avut o influenţă uriaşă asupra limbajului armonic al compozitorilor din Europa apuseană, în special asupra impresioniştilor francezi, au mers şi mai departe în domeniul îmbogăţirii modale a muzicii.*

Nu mai puţin bogate în resurse modale sînt culturile muzicale naţionale ale altor popoare din U.R.S.S. Compozitorii sovietici nu au nevoie să facă experimente în domeniul muzicii atonale, întrucît în faţa lor sînt deschise nu numai toate bogăţiile muzicii ruse, dar şi terenul nedesţelenit, încă aproape neatins, al muzicii populare dintr-o serie de republici frăţeşti. Mulţi compozitori dezvoltă larg în creaţia lor diferitele moduri pentatonice, caracteristice pentru muzica tătarilor şi altor cîtorva popoare din ţara noastră, alţii se îndreaptă spre modurile originale din muzica gruzină, azerbaidjană sau tadjikă. Cîn-



tecului din Iakuţia îi este propriu aşa-numitul mod „desfăşurat" şi aşa mai departe. Toate acestea sînt departe de structura major-minoră a muzicii din Europa apuseană şi comunică creaţiei multora dintre compozitorii noştri o mare prospeţime. Este suficient să citîm numele unor maeştri ca S. Prokofiev, A. Haciaturian, G. Sviridov, Kara Karaev, pentru ca să înţelegem cît de profund se îmbogăţeşte talentul prin atitudinea creatoare a compozitorului faţă de folclorul natal, cum ajută acest lucru la formarea unei

* Extrase din revista „Sovetskaia Muzîka", nr. 11/1959.

personalităţi pregnant originale. Acest lucru se vede clar din exemplul pe care ni-l oferă tineretul nostru componistic deosebit de talentat, care se afirmă cu pregnanţă, originalitate şi interes.

Compozitorii noştri sînt apreciaţi nu după experimentele tehnologice formale, nu pentru că ei ies sau nu din cadrele muzicii tonale ci pentru că scriu o muzică b u n ă, adică bogată în conţinut şi artistic desăvîrşită.

— Are vreun rost, după părerea dumneavoastră, muzica dodecafonică? Are ea oare vreun viitor?

— *Eu sînt ferm convins că în muzică, la fel ca şi în oricare alt domeniu de activitate omenească, este absolut necesar să se caute drumuri noi. Părerea mea este însă că acei care văd aceste drumuri noi în dodecafonie, greşesc profund. Dogmatismul îngust al acestui sistem născut pe cale artificială încătuşează extrem de mult imaginaţia creatoare a compozitorilor şi despersonalizează individualitatea lor. Nu este întîmplător că din toată moştenirea lăsată de A. Schönberg, creatorul sistemului dodecafonic, nu există nici o lucrare care să fi primit o largă recunoaştere. Acelaşi lucru se poate spune şi despre A. Webern, continuatorul lui. La deschiderea festivalului am ascultat una dintre lucrările timpurii de Webern, scrisă cu aproape 50 de ani în urmă (1910). Ea produce o impresie mult mai mare decît opusurile sale de mai tîrziu. Am impresia că aceasta este rezultatul influenţei secătuitoare a dogmelor dodecafonice.*

Vreau să subliniez că posibilităţile de exprimare ale muzicii dodecafonice sînt extrem de mici. În cel mai bun caz ea nu poate să exprime decît o stare de împovărare, de prostaţie sau de groază ucigătoare, adică stări sufleteşti opuse psihicului unui om normal şi cu atît mai mult psihicului noului om din societatea socialistă.

Adepţii dodecafoniei îşi dau ei înşişi perfect de bine seama de viciile muzicii lor. Theodor Adorno, unul dintre cei mai apropiaţi adepţi ai lui Schönberg recunoştea următoarele: „În noua estetică a artei frica izolării devine canon". Această „nouă" estetică este rodul lumii vechi, rămasă pentru totdeauna în trecut. Ea a fost creată de oameni care se tem de prezent şi nu cred în viitor, nu văd în faţa lor perspectivele mari şi luminoase.

De aceea, pe mine mă nelinişteste foarte mult faptul că unii compozitori polonezi, în special dintre cei tineri, se agaţă de „sinceritatea" dodecafoniei, văzînd în ea viitorul artei muzicale. Aş vrea sincer să-i previn în legătură cu aceste atracţii şi să-i sfătuiesc să aibă o atitudine mai atentă şi mai profundă faţă de tradiţiile naţionale ale muzicii poloneze, faţă de tradiţiile marilor clasici polonezi, Chopin şi Szimanowsky.

Dodecafonia nu numai că nu are viitor dar nu are nici prezent. Este doar o „modă" care a început să treacă. Iar curentele „cele mai noi" generate de ea, de felul puantilismului, trec cu totul dincolo de limitele muzicii.

— Care este părerea Dvs. despre muzica „concretă" şi cea „electronică"?

— *Astfel de m u z i c ă eu nu cunosc; ceea ce ne-a demonstrat la festival Pierre Schaeffer, nu are nici o legătură cu muzica. Unele dintre aceste efecte zgomotoase şi-au găsit demult aplicarea în cinematografie, în montaje radiofonice şi în teatrul dramatic. Eu însă consider că este cu totul absurd să obligi oamenii să vină în săli de concert special pentru ca să audă aceste sunete, deseori foarte neplăcute şi lipsite cu totul de sens.*

— Dacă Dumneavoastră aveţi o atitudine negativă faţă de acest gen de lucrări, cum vă puteţi explica aceasta?

— *Cred că am răspuns la această întrebare. Dar pot să mai adaug. Sînt profund convins că atît prezentul cît şi viitorul aparţin muzicii adevărate — unei arte cu un mare conţinut social, de un înalt umanism; unei arte care să unească oamenii, să se adreseze maselor largi populare iar nu unui cerc îngust de specialişti esteţi; unei arte care să educe în oameni sentimente nobile şi înţelegerea fină a frumosului. De aceasta nu sînt capabile nici dodecafonia, nici combinaţiile sonore ale puantiliştilor, „electroniştilor" şi „concretiştilor" care, cu toată înclinaţia lor spre zarvă şi autoreclamă, sînt convins că n-o să reuşească niciodată să stîrnească interesul faţă de producţia lor în rîndul unei părţi de auditori cît de cît însemnate din punct de vedere social. Toate aceste orientări vor fi la fel de repede înmormîntate cum a fost înmormîntat la timpul său futurismul, al cărui trup încearcă să-l galvanizeze abstracţioniştii contemporani. Iată într-adevăr o „modă" învechită, care renaşte o pasiune ce a existat cu o jumătate de veac în urmă!*

— Consideraţi Dumneavoastră folositoare întîlnirea dintre Răsărit şi Apus, aşa cum a prilejuit festivalul? Ce schimbări principiale aţi aduce Dumneavoastră în programul festivalului?

— *În programele prezentului festival se observă o vizibilă înclinare spre „experimentele" occidentale şi muzica dodecafonică. În acelaşi timp, creaţia compozitorilor progresişti a fost slab reprezentată şi nu întotdeauna cu lucrările lor cele mai puternice. Acest fapt a creat un tablou cît se poate de neobiectiv al situaţiei din arta muzicală contemporană.*

Programele actualului festival „Toamna la Varşovia" nu reflectă corelaţia adevărată dintre forţe în arta muzicală. Cei prezenţi la concertele festivalului ar putea să-şi formeze impresia că în lume nu se creează decît muzică dodecafonică. În realitate însă nu este de loc aşa. Masele largi de auditori sînt ca şi mai înainte credincioase muzicii clasice şi contemporane — cu adevărat bune. Eu aş vrea să-mi exprim dorinţa ca la „Toamna în Varşovia" din anul viitor să fie auzite simfonii, cîntece, cantate şi lucrări de alte genuri care să reflecte gîndurile şi sentimentele milioanelor de oameni simpli, care trăiesc o viaţă paşnică, constructivă şi năzuiesc spre prietenie şi colaborare reciprocă. Atunci şi întîlnirile dintre compozitorii diferitelor ţări ar fi mult mai folositoare şi mai rodnice.

CEL DE-AL II-lea CONCURS INTERNAȚIONAL GEORGE ENESCU

BUCUREȘTI, 5-20 SEPTEMBRIE 1961

REGULAMENTUL CONCURSULUI

1. *Al doilea concurs internațional „George Enescu" va avea loc la București de la* **5** *la* **20** *septembrie* **1961.**

2. *La acest concurs pot lua parte toți tinerii interpreți care nu depășesc vîrsta de* **33** *ani la* **31** *decembrie* **1961.**

3. *Concurenții se vor înscrie prin completarea unui buletin tip, care trebuie să parvină la secretariatul concursului cel mai tîrziu la data de* **1** *iunie* **1961.**

Participanții vor anexa la buletinul de înscriere următoarele:

a) *scurte date biografice și informații cu privire la studiile și activitatea lor artistică.*

b) *copia unui act oficial din care să reiasă vîrsta (act de naștere).*

c) *trei fotografii (în vederea publicității).*

4. *Concurenții vor primi confirmarea înscrierii lor în termen de o lună de la primirea buletinului de înscriere la secretariatul concursului.*

5. *Concursul cuprinde următoarele secții: vioară, pian și canto.*

6. *Concursul are trei etape: două etape eliminatorii și una finală, cu orchestra, pentru desemnarea premianților.*

Concurenții urmează să se prezinte cu următorul program:

VIOARĂ

Etapa I-a eliminatorie

a) **J. S. Bach** — Partea I-a și a II-a dintr-o sonată pentru vioară solo sau 4 părți dintr-o partită sau *Chacona*

b) **Mozart** — *Concertul nr.* **7** *în re major (partea I-a sau a II-a și a III-a) cu cadența de George Enescu*

c) **George Enescu** — *Sonata II-a, în fa minor, (partea I-a)*

Etapa a II-a eliminatorie

a) **Paganini** — 2 capricii

b) Una din următoarele lucrări:

Tartini — *Le Trille du Diable*
Chausson — *Poem*
Ysaye — *Sonata III-a (dedicată lui George Enescu)*
George Enescu — *Impresii din copilărie*

c) O piesă, la alegere, de un compozitor contemporan romîn sau din alte țări, de o durată maximă de 10 minute.

d) **George Enescu** — *Sonata II-a, în fa minor (în întregime)*

Etapa finală (cu acompaniament de orchestră)

Un concert, la alegere, din următoarele:

Beethoven — *Concert în re major*
Paganini — *Concert în re major*
Mendelssohn — *Concert în mi minor*
Lalo — *Simfonia spaniolă*
Brahms — *Concert în re major*
Saint-Saëns — *Concert în si minor*
Ceaicovski — *Concert în re major*
Dvorak — *Concert în la minor*
Glazunov — *Concert în la minor*
Szymanovski — *Concert nr.* **2**
Elgar — *Concert în si minor*
Sibelius — *Concert în re minor*
Bartok — *Concert*
Prokofiev — *Concert nr.* **2**
Haciaturian — *Concert în re minor*
Rakov — *Concert în mi minor*
Sostacovici — *Concert op.* **99**
Ludovic Feldman — *Poem concertant*
Paul Constantineseu — *Concert*

PIAN

Etapa I-a eliminatorie

a) **J. S. Bach** — *Clavecinul bine temperat*: *Preludiul şi fuga în si bemol minor, fa diez major, la bemol major (din caietul I) do major, mi minor sau fa diez minor (din caietul II)*

b) Una din următoarele lucrări :

Haydn — *Sonata în do minor nr.* **25** *(ed. Peters) sau Temă cu variaţiuni în fa minor*

Mozart — *Fantezia în do minor KV* **475**, *Sonata în re major KV* **576**, *Sonata în do major KV* **330** *sau Sonata în do minor KV* **475**

Beethoven — *Sonata op* **2** *nr.* **3**, *op* **10** *nr.* **3**, *op* **31** *nr.* **1**, *op* **31** *nr.* **3**, *op* **109** *sau Variaţiuni op.* **35**

c) Un studiu de virtuozitate de : **Chopin, Liszt, Rachmaninov, Scriabin** *sau* **Debussy**

d) **George Enescu** — *Pavana sau Sarabanda din Suita op.* **10**, *în re major*

Etapa II-a eliminatorie

a) Una din următoarele lucrări :

Chopin — *O Baladă, un Scherzo, un Impromptu, Barcarola sau Fantezia*

Schumann — *„Papillons" sau : „In der Nacht", „Warum" şi „Traumeswirren" din „Phantasiestücke"*

Liszt — *O Rapsodie sau o Legendă*

Brahms — *O Rapsodie, o Baladă sau : un Capriccio şi* **2** *Intermezzi*

b) O piesă de **Debussy, Fauré, Ravel, Albeniz, De Falla, Bartok, Prokofiev, Hindemith** *sau* **Honegger** *(de o durată maximă de* **10** *minute)*

c) Una din următoarele lucrări :

Dumitru Bughici — *Toccata*

Tudor Ciortea — *Capriccio din Trei piese pentru pian*

Paul Constantinescu — *Toccata*

Mihail Jora — *Sonata (una din părţi)*

Constantin Silvestri — *Baccanale (din Suita III)*

Sigismund Toduţă — *Passacaglia*

Zeno Vancea — *Toccata*

d) **George Enescu** — *Sonata nr.* **1**, *în fa diez minor (una din părţi)*

Etapa finală (cu acompaniament de orchestră)

Un concert, la alegere, din următoarele :

Mozart — *Concert în do major KV* **467**, *în mi bemol major KV* **271**, *în re minor KV* **466**, *în sol major KV* **453** *sau în do minor KV* **491**

Beethoven — *Concert nr.* **1** *în do major, nr.* **2** *în si bemol major, nr.* **3** *în do minor, nr.* **4** *în sol major sau nr.* **5** *în mi bemol major*

Mendelssohn — *Concert nr.* **1** *în sol minor sau nr.* **2** *în re minor*

Chopin — *Concert nr.* **1** *în mi minor sau nr.* **2** *în fa minor*

Schumann — *Concert în la minor*

Liszt — *Concert nr.* **1** *în mi bemol major sau nr.* **2** *în la major*

Brahms — *Concert nr.* **1** *în re minor sau nr.* **2** *în si bemol major*

Ceaicovski — *Concert nr.* **1** *în si bemol minor*

Saint-Saëns — *Concert nr.* **4** *în do minor*

Ravel — *Concert în sol major*

Rachmaninov — *Concert nr.* **1** *în fa diez minor, nr.* **2** *în do minor sau nr.* **3** *în re minor*

Prokofiev — *Concert nr.* **1** *sau nr.* **3**

Bartok — *Concert nr.* **3**

Haciaturian — *Concert*

Paul Constantinescu — *Concert*

CANTO

Etapa I-a eliminatorie

a) O arie dintr-o operă de ; **Rameau, Händel** *sau* **Gluck**

b) Un lied de : **Schubert** *(din „Die Winterreise" sau „Die schöne Müllerin")*, **Schumann** *(din „Dichterliebe" pentru bărbaţi şi „Frauenliebe und Leben" pentru femei)*, **Wolf** *(din Möricke-Lieder)*, **Brahms** *(din vol. I — ediţia Peters)*, **Grieg** *(din Culegere — ediţia Peters)*, **Mussorgski, Rachmaninov, Ceaicovski, Dvorak** *sau* **Smetana**

c) **George Enescu** — *Liedul „Tu m-ai uitat"*

d) Un lied de un compozitor romîn, la alegere, din volumul care va fi trimis concurenţilor la cerere.

Etapa II-a eliminatorie

a) **Mozart** — O arie dintr-o operă

b) Un lied de : **Fauré, Dupare, Chausson, Debussy, Caplet, Ravel, Roussel, Albeniz, Granados, De Falla, Nin, Mahler, R. Strauss, Joseph Marx, Respighi, Pizzetti, Castelnuovo-Tedesco, Pick-Mangiagalli, Britten, Ireland, Bartok, Kodaly, Prokofiev, Glier, Haciaturian** *sau* **Şaporin**

c) **George Enescu** — 2 lieduri din următoarele :
„Dar de anul nou"
„Dar de culoare albă"
„Domnişoarele leneşe la scris"
„Să schimbăm vorba"
„Darul trandafirului"
„Galopul"
„Suspinul"

d) O arie dintr-o operă de : **Beethoven, Weber, Wagner, R. Strauss, Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini, Bizet, Massenet, Saint-Saëns, Delibes, Smetana, Janacek, Moniuzko, Glinka, Borodin, Mussorgski, Rimski-Korsakov, Rubinstein, Ceaicovski, Şaporin, Meitus** *sau* **Kabalevski.**

Etapa finală

a) **George Enescu** — Un lied din cele prevăzute în etapa II-a

b) O arie dintr-o operă de compozitorii menţionaţi mai sus la punctul d, alta decît cea cîntată în etapa *II-a (cu acompaniament de orchestră)*

Transpoziţiile sînt permise.

Fiecare concurent va trebui să aducă partitura şi materialul de orchestră al ariei de operă pe care intenţionează a o cînta în etapa finală a concursului şi la concertul laureaţilor, în eventualitatea că ar fi premiat.

Este obligatoriu a cînta pe dinafară.

Textele lucrărilor vor putea fi originale sau traduceri. Liedurile de George Enescu vor fi cîntate cu textul original sau tradus în limba romînă.

7. *Partiturile lucrărilor romîneşti vor fi trimise candidaţilor de către secretariatul concursului, la cererea lor.*

George Enescu (1881—1955)

ASPECTE DE LA PRIMUL CONCURS INTERNAȚIONAL „GEORGE ENESCU"

Membrii juriului (George Georgescu și Ion Dumitrescu) înmînînd violonistului Ștefan Ruha Premiul I

Li Min-cean (Premiul I — pian)

8. *Ordinea prezentării concurenților în etapa I-a eliminatorie va fi stabilită prin tragere la sorți.*

La celelalte etape ordinea va fi stabilită de juriu. Ordinea fixată nu va putea fi modificată decît în cazuri de forță majoră cu aprobarea juriului.

9. *Juriul va fi format din personalități muzicale cunoscute în lumea întreagă.*

10. *Fiecare membru al juriului își va exprima părerea despre fiecare concurent în cifre, de la* **1** *(foarte slab) pînă la* **20** *(foarte bun). Pentru a putea fi admiși la proba II-a concurenții vor trebui să obțină cel puțin media* **14** *la prima etapă.*

Dacă unul din membrii juriului este fostul sau actualul profesor al unuia dintre concurenți el nu va participa la discuțiile pentru aprecierea acelui concurent.

Deciziile juriului sînt inatacabile.

PREMII

11. *Toți concurenții admiși la etapa II-a vor primi o diplomă de participare.*

12. *Juriul va putea decerna următoarele premii și mențiuni :*

I. Vioară

Premiul I	lei 25.000 și o medalie de aur
Premiul II	lei 20.000 și o medalie de argint
Premiul III	lei 15.000 și o medalie de bronz
Premiul IV	lei 10.000
Premiul V	lei 7.000
2 mențiuni a cîte	lei 5.000 fiecare

II. Pian

Premiul I	lei 25.000 și o medalie de aur
Premiul II	lei 20.000 și o medalie de argint
Premiul III	lei 15.000 și o medalie de bronz
Premiul IV	lei 10.000
Premiul V	lei 7.000
2 mențiuni a cîte	lei 5.000 fiecare

III. Canto (femei)

Premiul I	lei 25.000 și o medalie de aur
Premiul II	lei 20.000 și o medalie de argint
Premiul III	lei 15.000 și o medalie de bronz
Premiul IV	lei 10.000
Premiul V	lei 7.000
2 mențiuni a cîte	lei 5.000 fiecare

IV. Canto (bărbați)

Premiul I	lei 25.000 și o medalie de aur
Premiul II	lei 20.000 și o medalie de argint
Premiul III	lei 15.000 și o medalie de bronz
Premiul IV	lei 10.000
Premiul V	lei 7.000
2 mențiuni a cîte	lei 5.000 fiecare

13. *Juriul nu este obligat să acorde premiile dacă apreciază că nu este cazul.*

14. *La dorința laureaților, cetățeni străini domiciliați în străinătate,* **15%** *din valoarea premiilor va putea fi transferată în străinătate în valuta țării lor de origine, la cursul oficial în vigoare în Republica Populară Română.*

15. *După închiderea concursului, laureații vor da un concert festiv cu orchestra la București.*

Ei vor fi invitați de asemenea să dea concerte cu orchestrele simfonice din alte orașe.

COMITETUL DE ORGANIZARE

Președinte — *Ion Pas*, președintele Comitetului de Radio și Televiziune

Vicepreședinți — *Mihail Jora*, academician, compozitor, profesor la Conservatorul din București
Octav Livezeanu, vicepreședintele Institutului Român pentru Relațiile Culturale cu străinătatea

Membrii — *Garabet Avachian*, profesor la Conservatorul din București
Dagobert Buchholz, profesor la Conservatorul din București
Constantin Bugeanu, dirijor
Antonin Ciolan, dirijor, profesor la Conservatorul din Cluj
Paul Constantinescu, compozitor, profesor la Conservatorul din București
Iosif Conta, director muzical adjunct în Comitetul de Radio și Televiziune
Dimitrie Dinicu, profesor la Conservatorul din București
Romeo Drăghici, directorul muzeului „George Enescu"
Ion Dumitrescu, compozitor, prim secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.
Virgil Florea, director general al artelor din Ministerul Învățămîntului și Culturii
Arta Florescu, solistă a Teatrului de Operă și Balet al R.P.R., profesoară la Conservatorul din București
George Georgescu, dirijor, directorul Filarmonicii de Stat „George Enescu"
Istvan Lakatoș, muzicolog, profesor la Conservatorul din Cluj
Alfred Mendelsohn, compozitor, secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.
Florica Musicescu, profesoară la Conservatorul din București
Laurențiu Profeta, director muzical în Ministerul Învățămîntului și Culturii
Constantin Silvestri, dirijor, compozitor, profesor la Conservatorul din București
Achim Stoia, compozitor, dirijor
Alexandru Teodorescu, prim concert maestru al Filarmonicii de Stat „George Enescu", profesor la Conservatorul din București
Sigismund Toduță, compozitor, profesor la Conservatorul din Cluj
Constantin Stroescu, profesor la Conservatorul din București
Zeno Vancea, compozitor, profesor la Conservatorul din București
Ovidiu Varga, compozitor, director muzical în Comitetul de Radio și Televiziune.

Secretar — *Virgil Ioanid*

Actualitatea și întruchiparea ei în cîntecul de masă

de OCTAVIAN L. COSMA

Creația noastră s-a îmbogățit cu numeroase cîntece de masă. Studierea lor aprofundată este necesară cunoașterii muzicii romînești contemporane și în acest sens ne propunem cîteva considerații analitice asupra cîntecelor de masă scrise în ultima vreme.

Cîntecul este însoțitorul marilor transformări care au loc în țara noastră, constituind în același timp un mijloc important de agitație revoluționară. Legătura directă a cîntecului de masă cu viața determină trăsătura sa principală — actualitatea. Exemplu grăitor în acest sens este creația scrisă în cinstea lui 23 August. Ziua eliberării și-a găsit în creația cîntecelor o bogată întruchipare. Ziua în care poporul condus de partid și-a cucerit libertatea este cîntată de E. Lerescu în cîntecul „August 23" pe versuri de I. Socol, în cîntecul lui Ion Alexandrescu „Te slăvim, zi de August" pe versuri de N. Nasta. Cîntecul „Pentru August 23" de L. Profeta, pe versuri de C. Teodori, exprimă recunoștința adresată de copii partidului, pentru viața lor fericită. Ziua libertății și înfrățirii poporului romîn cu poporul sovietic este cîntată de E. Teger în „E sărbătoarea libertății" pe versuri de N. Nasta. Realizările obținute de poporul nostru muncitor după eliberare sînt redate în cîntecul lui S. Drăgoi „În cei cincisprezece ani" pe versuri de C. Teodorescu. Iar D. Bughici, folosind versurile lui A. Colin, în cîntecul „În noaptea de August" aduce un imn comuniștilor care au luptat pentru libertatea poporului și care astăzi îl conduc spre o viață nouă.

Patria socialistă mereu mai mîndră și înfloritoare este cîntată în „Republică iubită țară" de I. Chirescu, pe versuri de E. Iebeleanu și „Țară scumpă să trăiești" de A. Vieru, pe versuri de N. Cassian.

Cîntecul de masă nu este doar un ecou, o oglindă a evenimentului vieții. Adeseori el anticipează acțiunea, promovează trăsături noi, tipice ale vieții, ceea ce îi imprimă forță mobilizatoare și caracter agitatoric. Elocventă este creația pentru tineret. Cîntecul „Crainici ai păcii" de S. Sarchizov, pe versuri de V. Bîrna, reprezintă un apel călduros adresat tineretului din lumea întreagă spre a se uni în lupta pentru pace.

Cîntecele „Veniți cu noi" de H. Jerea, pe versuri de Fl. Albu. „Tineret, mîndria țării" de A. Mendelsohn, pe versuri de H. Brad și „Cîntec pentru tineret" de Gh. Bazavan, pe versuri de Th. Balș, sînt chemări către tineret, spre a merge pe șantierele patriei.

Dorința tineretului de a pleca în brigăzi, viața frumoasă și plină de elan a constructorilor — iată ce exprimă cîntecul „Vreau să plec brigadier" de Th. Bratu, pe versuri de P. Ghelmez și „Cîntec vesel de brigadă" de L. Profeta, pe versuri de C. Teodori.

Pretutindeni în cîntecele noi este prezentă tema partidului. Partidul a condus masele la lupta pentru libertate și azi le îndrumă pe făgașul noii vieți. Încrederea, dragostea și atașamentul oamenilor muncii față de partid este exprimată în cîntecul lui M. Socor, pe versuri de M. Beniuc, „Să fii partidului oștean" și al lui A. Mendelsohn, pe versuri de I. Socol, „Așa te știu, partidul meu".

Nu numai tematica este variată în cîntecele noi ci și genul lor. Se mai consideră uneori că un cîntec de masă trebuie să fie neapărat un marș cu intonații de cvartă și ritm punctat. Desigur, acestea sînt cîteva din trăsăturile caracteristice cîntecului de masă, cristalizate în decursul anilor și moștenite de la cîntecul de luptă revoluționar. Însă dacă am vedea doar aceste trăsături în cîntecul de masă l-am lipsi de varietatea genurilor care îl caracterizează la ora actuală. În creația nouă întîlnim marșuri de A. Mendelsohn, H. Jerea, marș eroic de A. Vieru; lirico-eroic de D. Bughici; cîntec imnic de I. Chirescu; cîntec vesel de L. Profeta și T. Bratu; cîntec liric de D. Botez.

În majoritatea lor, cîntecele noi se adresează tuturor vîrstelor. Totuși sînt unele destinate exclusiv tineretului, iar altele, ca cele datorate lui L. Profeta, M. Socor și V. Timiș copiilor. Trebuie spus însă că numai cu cîteva cîntece nu se umple un mare gol în literatura muzicală pentru copii. Compozitorii ar trebui să acorde o mai mare atenție acestui gen.

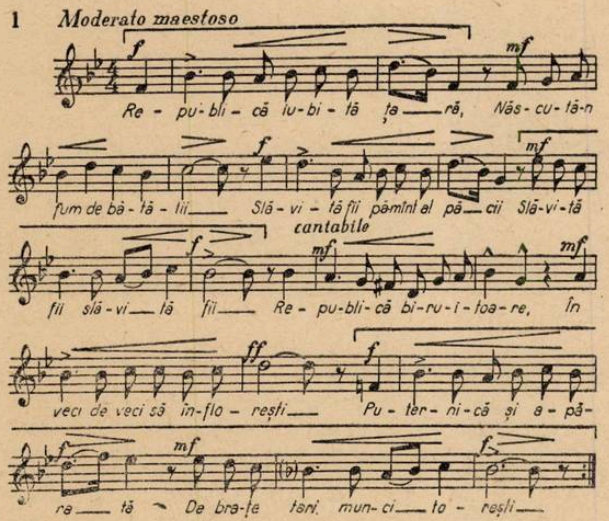
Formațiile pentru care sînt scrise cîntecele de masă sînt și ele variate. Pentru cor mixt a capella au scris D. Botez, S. Drăgoi, E. Lerescu, Gh. Bazavan. Cîntece cu acompaniament instrumental au scris I. Chirescu, L. Profeta, T. Bratu, D. Bughici. Interesante și demne de urmat sînt exemplele lui M. Socor și A. Mendelsohn, care, orientîndu-se după specificul colectivelor artistice de amatori, au scris pentru diverse formații instrumentale și cor. Primul pentru fanfară, al doilea pentru formație mică: acordeon, chitară și contrabas.

Cele mai reușite cîntece de masă conțin o imagine artistică generalizînd elementul esențial al temei alese. Această generalizare se manifestă

în primul rînd în caracterul melodiei, al înveşmîntării şi structurii sale, care de cele mai multe ori este într-atît de fidelă textului încît şi independentă are o viaţă de sine stătătoare. Astfel se explică de ce nu ne putem imagina un alt text, decît cel cunoscut, pe melodia cîntecelor lui Chirescu, Vieru, Jerea, Bughici, Bazavan, Profeta, Bratu.

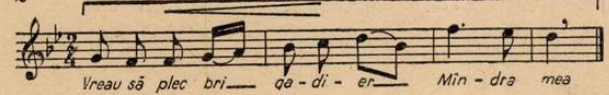
Melodia cîntecelor de masă este simplă, clară şi expresivă. Instructiv este cîntecul „Republică, iubită ţară". Tonalitatea luminoasă majoră, mişcările prin intervale treptate şi largi creează impresia de siguranţă, mîndrie şi admiraţie exprimînd veridic conţinutul poetic. La caracterul accesibil al melodiei contribuie şi structura sa simplă A (aa_1) B (ba/a_1). Fraza de după b este formată din elementele primei fraze din a şi ale ultimei din a_1. Folosirea elementelor melodice din primele două fraze în ultima, are funcţie sintetică înlesnind recepţia ascultătorului şi accentuînd simplitatea cîntecului.

1 *Moderato maestoso*



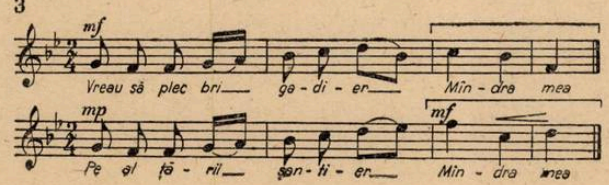
Uneori la baza cîntecului se află o celulă intonaţională din care îşi trage seva întregul material muzical. Folosirea acestei metode de creaţie este motivată de conţinutul textului, care în cazul cîntecului de T. Bratu exprimă dorinţa plecării în brigăzile de muncă patriotică. O altă explicaţie se află în intenţia compozitorului de a fi cît mai concis şi pregnant. Melodia cîntecului de esenţă populară îngăduie compozitorului armonizarea ei modală. Tema este următoarea

2



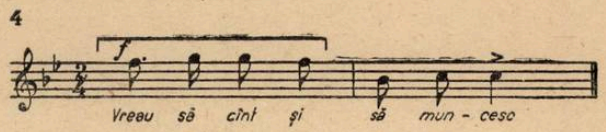
La început modificările tematice au loc în ultimele două măsuri ale motivului, menţinîndu-se însă caracterul popular

3



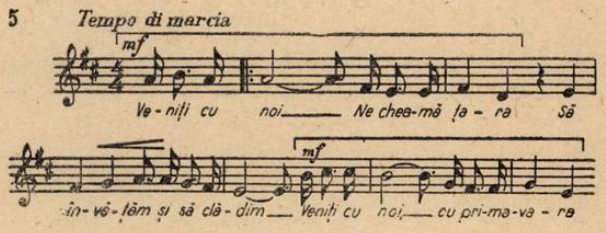
Apoi, tema este dezvoltată în primele măsuri, unde motivul apare inversat. Este în fond o variaţie a temei iniţiale

4



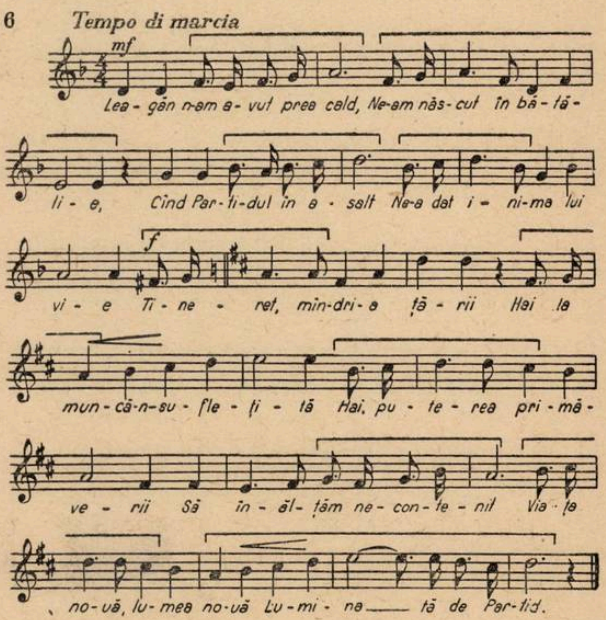
Unitatea intonaţională a melodiei se manifestă şi prin alte procedee. Anumite motive sînt tratate în secvenţe, pe diferite trepte. În cîntecul Hildei Jerea revine mereu chemarea la muncă pe şantiere. Compozitoarea foloseşte pentru aceeaşi idee poetică aceeaşi idee muzicală. Melodia cantabilă şi avîntată, ritmul punctat, contrastînd între valori de durate largi şi scurte, insuflă dinamism. Frazele melodice scurte, sobre, apropiate de vorbire, au un caracter agitatoric, mobilizator.

5 *Tempo di marcia*



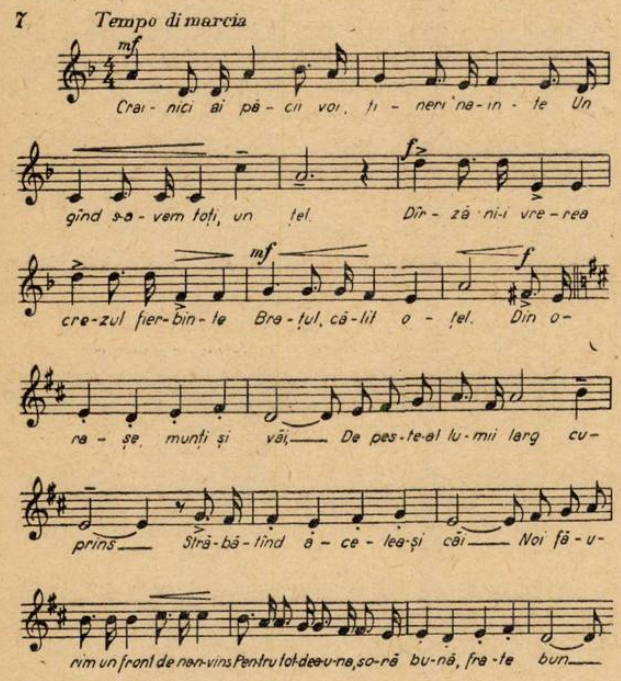
Pe intonaţiile primei fraze se bazează dezvoltarea melodiei în cîntecul lui A. Mendelsohn. Aici nu sînt variaţii şi nici secvenţe, ci reluări motivice. Astfel se obţine cursivitate, melodia dezvoltîndu-se şi amplificîndu-se necontenit.

6 *Tempo di marcia*

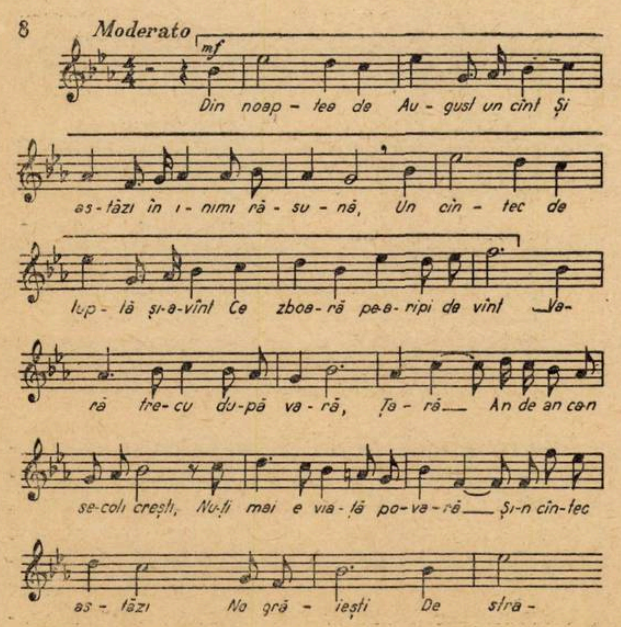


Caracterul activ al cîntecului de masă este determinat într-o mare măsură de ritm. În cîntecele noi ritmica este extrem de variată. Totuşi, se spune că în majoritatea cîntecelor, ritmica este aceeaşi în cele două fraze ale cupletului (A. Mendelsohn, I. Alexandrescu), modificîndu-se doar la terminaţiile frazelor (Sarchizov). Ritmul cu-

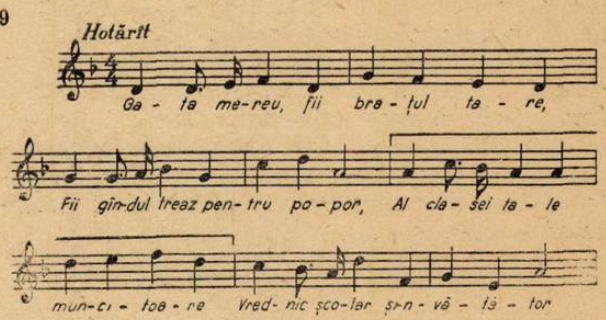
pletului contrastează întotdeauna cu ritmul refrenului. Aici el devine mai dinamic, mai vioi, folosind noi formule între care și sincopa, cum este cazul în „Crainici ai păcii". Melodia acestui cîntec este de un lung suflu poetic, cucerind prin caracterul său activ și expresiv. Imaginea cîntecului creează tabloul unui marș de nestăvilit al tineretului, dornic de pace, unitate și fericire.



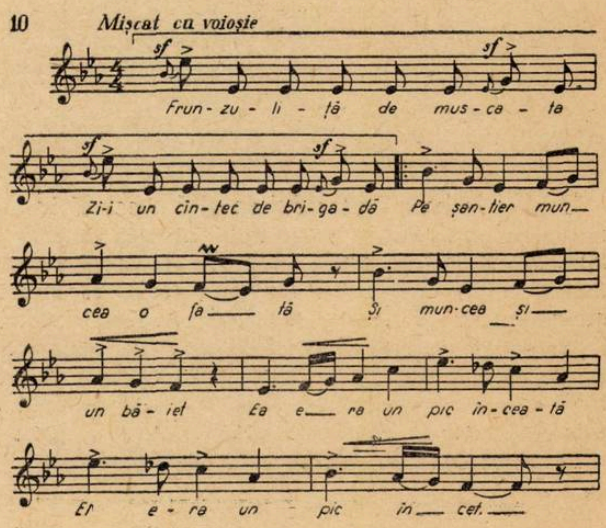
Conducerea liniei melodice în cîntecele noi este făcută adesea cu pricepere, avînt, o dezvoltare logică și un punct culminant. Așa bunăoară este melodia primei părți din cîntecul „În noapte de August". Compozitorul D. Bughici slăvește aici abnegația și eroismul comuniștilor care au luptat pentru cauza celor mulți, prin caracterul imnic, viguros al temei.



În melodiile cîntecelor, compozitorii dezvoltă tradiția preluînd intonațiile cîntecelor de luptă revoluționare. Ele se aud în partea mediană a cîntecului Hildei Jerea și mai ales în cîntecul lui M. Socor. Melodia redă fermitatea și încrederea în partidul clasei muncitoare. Simplitatea melodiei decurge din utilizarea cu precădere a treptelor de bază ale tonalităților (re minor și Fa major). Și aici se poate vorbi despre unitate intonațională datorită motivului frazei a doua din cuplet, care revine în refren și codă, contribuind astfel la accesibilitatea cîntecului.



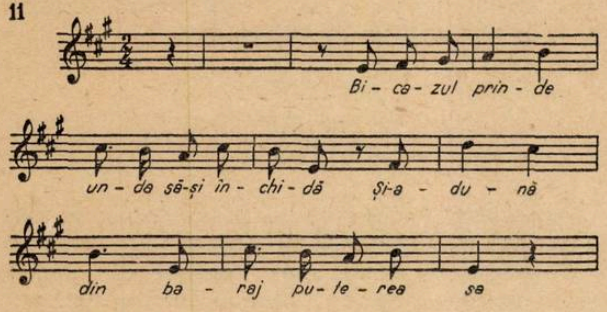
Și melodiile populare constituie izvorul intonațional al cîntecului de masă. Datorită acestora, cît de proaspăt sună „Cîntecul de brigadă" al lui L. Profeta! Voioșie, entuziasm și dragoste de muncă — iată conținutul melodiei care folosește nu numai intonații sau formule ritmice, dar și apogiaturi, atît de caracteristice muzicii populare.



Astfel se lărgește sfera cîntecului de masă, ceea ce corespunde întrutotul dezvoltării vieții noastre culturale. Azi, cîntecul de masă are o largă circulație în mediul sătesc unde se învață mai ușor acele cîntece care sînt create în spiritul melodiilor populare. Circulă și se învață cu drag cîntecele de luptă și cele de masă, dar cele bazate pe intonații sau ritmuri cunoscute din copilărie sînt, fără îndoială, deosebit de apropiate. Din această cauză este de dorit să cultivăm cu mai mult curaj cîntecele de masă bazate pe intonații populare țărănești.

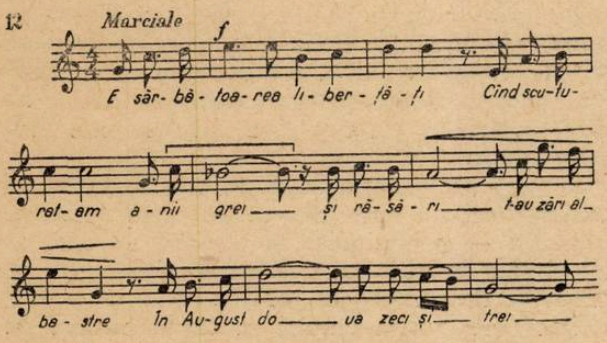
Nu toate cîntecele create în ultimul timp, chiar cele mai bune, au o melodie simplă, clară și pregnantă. Cu toate calitățile ei, melodia cîntecului „August 23" de E. Lerescu, se reține greu avînd o structură prea complicată. Melodia cîntecului „Zilei de August douăzeci și trei" de C. Palade ni se pare lipsită de originalitate.

11



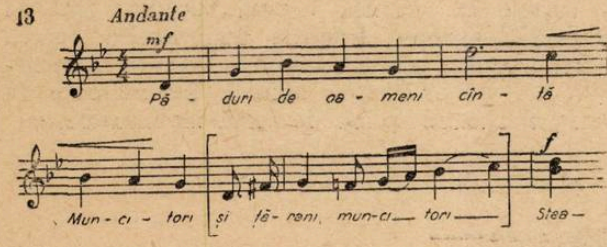
Sărăcăcioasă este și melodia lui E. Teger, deși construită cu îndemînare. Ea n-are un profil specific, o culminație. Nemotivate de text apar și modulațiile spre Fa major și La major din refren.

12



Neconvingător și insuficient pregătit apare refrenul în cîntecul lui S. Drăgoi. Modulația din Sol minor spre Si bemol major este prea bruscă.

13



Armonizarea cîntecelor noi este în general simplă, elocventă. Treptele utilizate cu precădere sînt cele principale. Uneori însă, se cer armonizări mai îndrăznețe, mai ales în cîntecele cu acompaniament instrumental, în care bogăția armonică s-ar oglindi asupra expresivității imaginii muzicale. Simplă și din păcate uneori chiar simplistă este și orchestrarea cîntecelor de masă, de cele mai multe ori vocile din cor fiind dublate de instrumentele orchestrei. Cîtă varietate coloristică ar oferi ascultătorilor orchestrarea cîntecelor folosindu-se cu curaj contrastele registrelor și polifonia orchestrală!

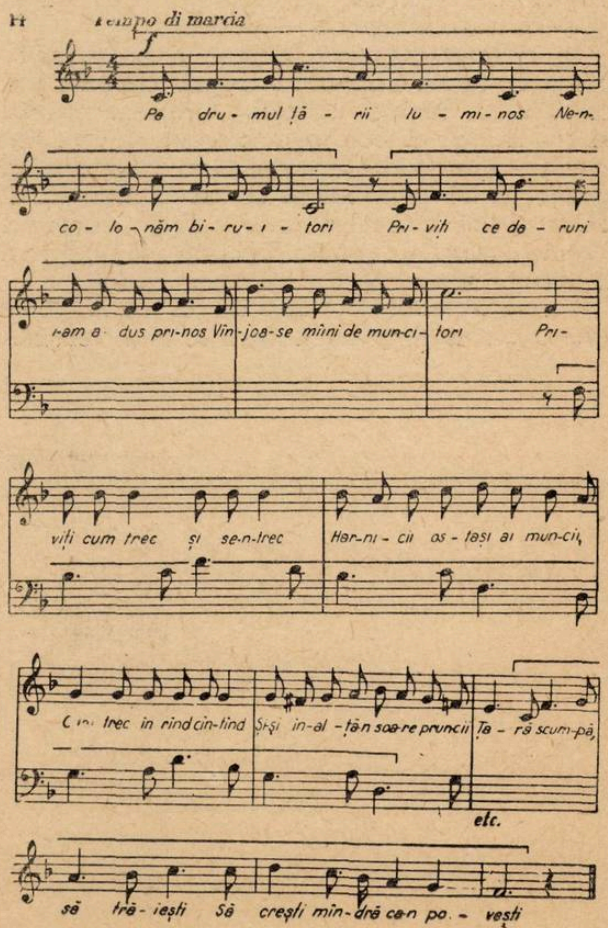
În cîntecele de masă predomină forma bipartită în care cupletul alternează cu refrenul, cum se întîmplă spre exemplu, în cîntecele lui Chirescu, Socor, Bazavan, Mendelsohn. Cupletul, ca și refrenul, este alcătuit din patru măsuri. Nu întotdeauna numărul măsurilor cupletului este identic cu cel al refrenului. Un asemenea exemplu îl avem în cîntecul lui Sarchizov, în care refrenul — ce cîntă unitatea în luptă pentru pace și libertate — este alcătuit din șaisprezece măsuri.

Cîntecul lui S. Drăgoi este alcătuit și el din cuplet și refren. El se bazează pe elemente de formă tripartită. În refren revine tema cupletului, datorită conținutului care, ca și în cuplet, vorbește despre viața fericită în cei cincisprezece ani. Însă tema din refren aduce monotonie, deoarece după aceasta urmează cupletul, care respectă aceeași temă și aceeași tonalitate. Schematic, forma cîntecului este următoarea:

A (Sol minor) B (Si bemol major) A (Sol minor)

În forma bipartită întîlnim variații, ca în cîntecul lui A. Vieru. Refrenul aduce în sopran o nouă temă, însă vocile bărbătești ale corului intonează motivul principal, ceea ce ne îndreptățește să considerăm și această parte ca fiind o variație. Compozitorul face în acest cîntec o călduroasă urare de prosperare țării noastre socialiste, pe care o vrea mereu mai frumoasă, mîndră și înfloritoare. Sentimentul de bucurie, încredere și optimism este exprimat prin melodia luminoasă construită pe sunetele principale ale tonalității. Se aud răsunete de trompete victorioase, de buciume care cîntă viața nouă în patria oamenilor muncii.

14



Relaţia tonală dintre cuplet şi refren este de obicei cea de minor-major. Aşa găsim de pildă în cîntecul lui M. Socor, A. Mendelsohn ş.a.

În cîntecele lui E. Teger şi C. Palade contrastul tonal lipseşte. Aici atmosfera este sărăcăcioasă şi monotonă, chiar cînd conţinutul textului nu exprimă stări contrastante, totuşi utilizarea tonalităţilor diverse poate şi este bine să existe, ca în cîntecul lui Sarchizov (Fa major — Re major).

Forma cîntecului lui L. Profeta este monopartită, alcătuită din două fraze, ultima repetîndu-se. (Introd. — Aa — bb — introducere Mi bemol major). Cele două măsuri introductive care apar după fiecare expunere au rolul de a imprima ritmul şi a crea atmosfera veselă a cîntecului, ceea ce auditiv (şi nu ca formă) poate sugera impresia unui mic rondo.

Monopartit este şi cîntecul lui T. Bratu, a cărui formă este următoarea (a a a a$_v$. a a a$_v$. Si bemol major).

În forma bipartită a cîntecului de masă se prezintă un aspect al realităţii reflectat în evoluţia sa, de la întuneric spre lumină, de la tristeţe spre bucurie. Forma tripartită oferă compozitorului posibilitatea înfăţişării unor stări contrastante şi revenirea la starea iniţială luminoasă. Sentimentul de dragoste şi prietenie faţă de poporul sovietic din cîntecul lui D. Botez contrastează cu cel de admiraţie pentru dîrzenia şi bărbăţia cu care a învins obstacolele din calea sa, revenind la sentimentul primordial de dragoste şi prietenie, care acum, după contrast, este mai pregnant. Forma cîntecului este următoarea : A Si bemol, B — Si bemol minor, A — Si bemol.

În cîntecul de masă întîlnim şi forme complexe. În forma tripartită compusă este scris cîntecul lui D. Bughici. El începe direct cu refrenul şi termină cu el. Secţiunea mediană în care sînt cîntaţi anii de luptă ai clasei muncitoare este, ca însuşi textul, prea lungă. Forma ei este c d d. Dacă ar lipsi ultimul d, ea ar cîştiga în concizie. Forma cîntecului : A a b a Mi bemol major B c d d mi bemol minor, A a b a Mi bemol major.

Forma cîntecului : „Veniţi cu noi" de H. Jerea este tripartită simplă, dar dacă luăm în considerare felul în care se cîntă (cu text) obţinem schema tripentapartită (rondo). Chemarea tineretului pe şantiere, întruchipată muzical în refren, este leitmotivul, ideea cîntecului. Sublinierea şi repetarea ideii (Chemarea) a necesitat forma amintită. Şi aici cîntecul începe cu refrenul. Particularitatea acestui cîntec este că refrenul a doua oară are un text nou, iar a treia oară (ultima), readuce textul prim al refrenului

A B A B A
a a, b b
D A D A A

Dezvoltarea vieţii cere noi şi noi forme de manifestare. Ea determină şi dezvoltarea continuă a cîntecului de masă, care necesită din partea compozitorilor lărgirea cadrelor acestui gen, atît în ce priveşte izvoarele tematice cît şi mijloacele de expresie, inclusiv formele muzicale. Conţinutul mereu nou al cîntecului cere şi forme noi.

*

Analiza aceasta este departe de a cuprinde toate problemele legate de tematica şi stilul cîntecelor de masă. Cu toate că au fost create piese reuşite, totuşi trebuie să recunoaştem că numărul cîntecelor care reflectă în imagini muzicale veridice, puternice, viaţa şi omul nou nu este încă satisfăcător.

O lipsă viu resimţită este cauzată de faptul că compozitorii nu scriu cîntece de masă destinate soliştilor — profesionişti şi amatori — care să fie cîntate în mijlocul oamenilor muncii sau pe estradele de concert, în recitale etc.

Dacă ne putem mîndri cu unele cîntece de masă, nu avem însă dreptul să ne mulţumim numai cu acestea. Cîntecul de masă este o puternică armă de educare în spiritul unei înalte ideologii. El cultivă în mase încrederea în destinul şi forţele lor, insuflă o nouă atitudine faţă de muncă şi sădeşte dragoste neţărmurită pentru partid, pentru patria socialistă. Iată de ce aşteptăm noi şi noi cîntece actuale, întruchipate în imagini sincere, pline de forţă mobilizatoare.

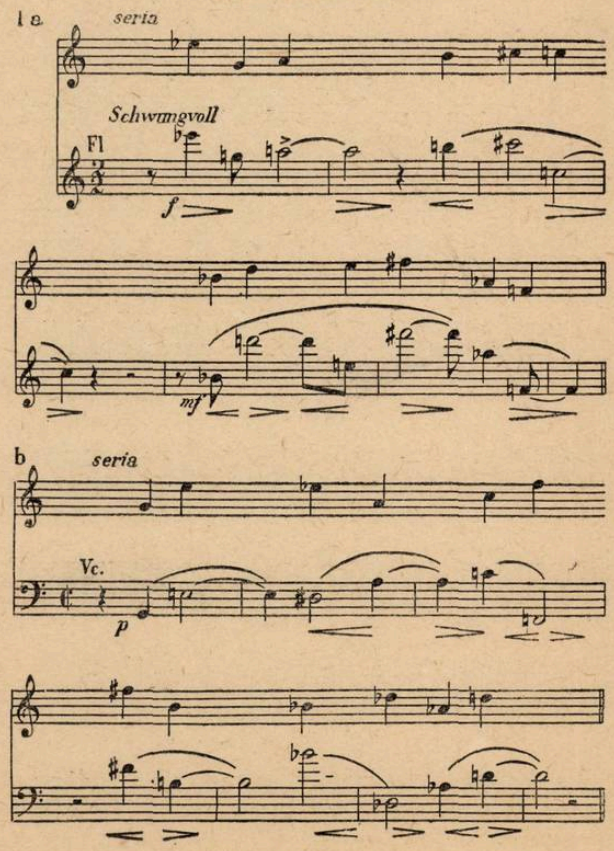
Tonalitatea în lumina dezvoltării istorice a conceptului armonic (III)

de ZENO VANCEA

În articolul precedent *) am arătat pe scurt procesul de continuă dezagregare a elementelor tonale și al pulverizării acordurilor în prima perioadă de creație a lui Schönberg, care a culminat în „Pierrot lunaire" și „Patru cîntece pentru voce și orchestră", după care compozitorul a intrat într-un impas inevitabil, marcat printr-o îndelungată tăcere, o totală inactivitate componistică care a durat 9 ani. Într-un alt studiu al nostru am arătat diferența între adevărata inovație — expresie a noului conținut în artă, și pseudo-inovația, rezultată din considerente formale, abstracte. Astfel, perioada amintită de inactivitate a lui Schönberg se explică prin preocuparea — pornită din asemenea considerente — de a afla căi cu totul neumblate pînă atunci în ce privește exprimarea artistică, rupînd cu tradiția, chiar cu aspectele cele mai inovatoare ale acesteia, de pildă, cu cele ale muzicii lui Wagner. (Deși, de fapt, concomitent cu Schönberg, încercări cu sistemul dodecafonic au făcut și alții ca Iosef Mathias Hauer, Gollemișeff și alții). În această tendință, Schönberg a fost întărit și de curentul filozofic din preajma primului război mondial care exalta individualismul exacerbat, proclama libertatea absolută pentru orice „individualitate adevărată", datoare de a asculta numai propriile „impulsuri lăuntrice" concepție filozofică care la rîndul ei a fost expresia contradicțiilor de nerezolvat ale orînduirii capitaliste. Dominația banului, posibilitatea de a cumpăra cu bani totul, a dus implicit la un cult exagerat al individualității. În epoca expresionismului, care coincide cu faza imperialistă a capitalismului, permanentele crize economice și consecințele acestora — războaiele imperialiste — au generat o stare generală de angoasă de care era stăpînită burghezia, sentimentul de incertitudine și nesiguranță, accentuîndu-se în anii după războiul mondial. Unii artiști ca de exemplu în muzică : Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern ; în pictură : Oskar Kokoschka, Wassilli Kandinsky și Pablo Picasso, în literatură reprezentanți ai curentului dadaist și alții s-au făcut exponenții culturii burgheze, intrată în faza de decadență. Astfel, acest proces de dezagregare caracteristic unei anumite părți a muzicii occidentale, dar mai izbitor la Schönberg, a avut drept rezultat că acest compozitor nu putea opera decît tot în sensul accentuării atematismului, al ștergerii oricărui contrast sezisabil între consonanță și disonanță, întărind astfel caracterul difuz al țesutului muzical. În cei nouă ani de pauză a elaborat metoda „serială" chemată să dea o osatură, un schelet muzicii, să stabilească o ordine nouă în succesiunea melodică și suprapunerea verticală a sunetelor, noi principii de construcție arhitectonică a formei muzicale.

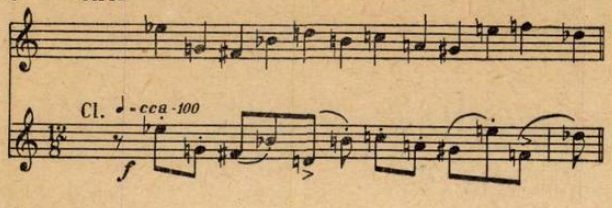
După cum am mai amintit, metoda serială se bazează pe organizarea celor 12 sunete ale gamei cromatice folosite în mod neorganizat încă în perioada atonală, pre-serială a lui Schönberg. Organizarea lor se face pe principiul perfectei egalități între cele 12 sunete, atît orizontal cît și vertical, deci, fără rolul preponderent al unui sunet, ca și al menținerii *riguros exacte a ordinei* în care se succed sunetele care alcătuiesc seria. Melodia sau tema ia naștere din ritmizarea seriei. Iată cîteva serii și temele izvorîte din aceste serii.

a. *A. Schönberg : Cvintet de suflători op. 26 ;* b. *A. Schönberg : Cvartet de coarde op. 30 ;* c. *A. Schönberg : Suita op. 29, Gigue ;* d. *A. Schönberg : Cvartet de coarde op. 37.*

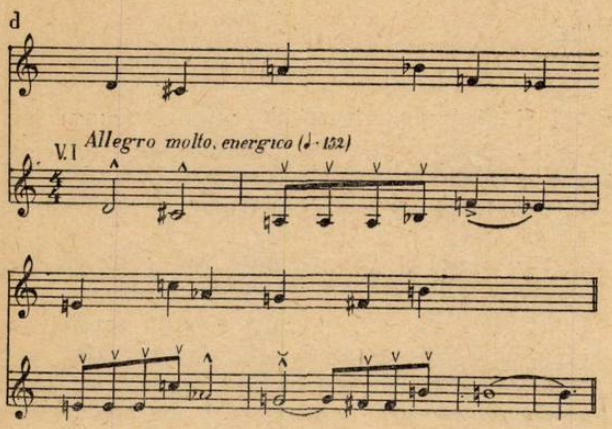


*) Apărut în revista „Muzica" nr. 11/1959.

c *seria*



d

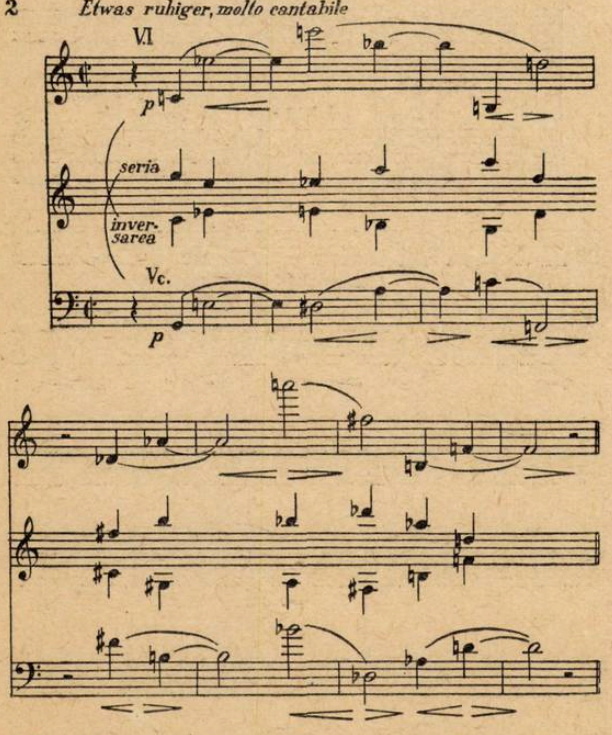


După cum se poate constata, un alt aspect al seriei este evitarea repetării unuia dintre cele 12 sunete, pentru ca o astfel de repetare să nu producă cumva o ierarhie a sunetelor, să nu stabilească o importanță mai mare a unuia în dauna celorlalte.

În afară de forma sa inițială (Grundgestalt), seria poate fi folosită și sub forma de 2) *inversare*, 3) *recurență* și 4) *inversarea recurenței*: la inversare, ordinea intervalelor rămîne aceeași dar în direcție contrară.

A. Schönberg: Cvartet de coarde op. 30

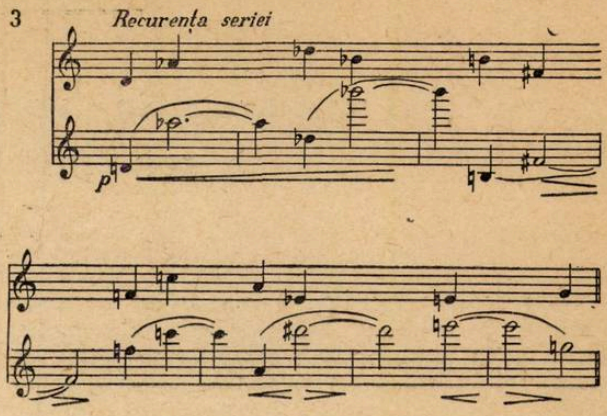
2 *Etwas ruhiger, molto cantabile*



La recurență, sunetele se succed în direcție opusă față de forma de bază, deci de la sfîrșit la început.

A. Schönberg: Cvartet de coarde op. 30 (vezi seria ex. 2)

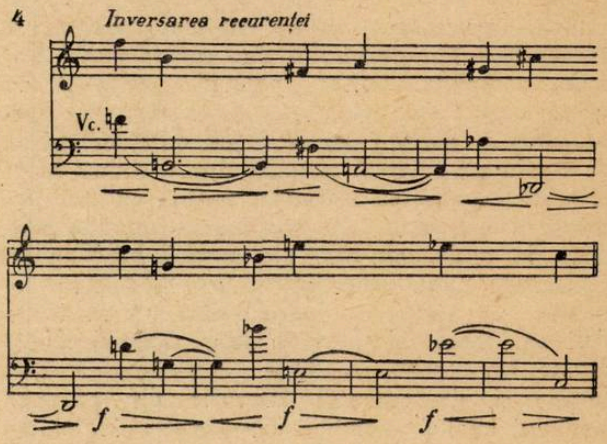
3 *Recurența seriei*



Cea de a patra posibilitate o reprezintă inversarea formei recurente.

A. Schönberg: Cvartet de coarde op. 30 (vezi recurența seriei ex. 2)

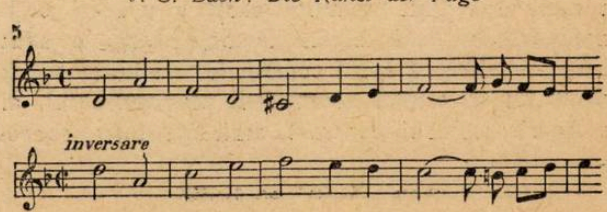
4 *Inversarea recurenței*



Seria inițială, cu cele trei derivate ale ei, formează materialul tematic de bază din care se construiește compozitia, atît pe plan orizontal cît și pe plan vertical. Orice elev de Conservator știe că aceste procedee de „construcție melodică" nu sînt noi, că ele au fost inventate și practicate pe scară largă, atît de compozitorii din epoca polifoniei vocale (în special de școala neerlandeză), cît și de Bach și de contemporanii săi, cu deosebirea esențială însă că chiar în cazurile în care temele acestor compozitori nu au avut un caracter pregnant-cantabil, — ca de exemplu temele instrumentale de Bach, care facilitează înțelegerea unei melodii — ele au fost de la început în așa fel inventate, încît chiar aspectul cel mai îndepărtat al formei inițiale, inversarea recurenței, avea totdeauna și un sens expresiv, identificarea temei de către auditor fiind înlesnită și de structura ei armonică, tonală.

J. S. Bach: Die Kunst der Fuge

5



Ori, în cazul muzicii atonale, această identificare în cursul unei compoziții este cu atît mai dificilă cu cît, de obicei, sunetele din care este alcătuită seria se succed sub forma de salturi mari, cu un caracter nemelodic, identificarea fiind îngreunată pe deasupra de „suportul armonic", în cazurile omofoniei, sau în cazuri și mai dificile, de polifonie, de urmărirea concomitentă a mai multor voci, construite pe baza aceleiași artificii.

Structura „armonică" este ghidată de aceeași lege a seriei : acordurile — mai corect conglomerate de sunete — reprezintă forma de *simultaneitate verticală* a ceea ce este în melodie *succesiune* orizontală.

Operarea cu totalitatea celor 12 sunete dovedindu-se „nepractică", din cauză că este mai greu de urmărit coeziunea melodică, atît Schönberg cît și adepții săi de azi preferă serii alcătuite din 4 sau chiar numai 3 sunete în melodie, completînd seria, de obicei, în sens vertical, în întregirea armonică. Sînt posibile în principiu și serii diatonice (ca de exemplu tema din Concertul de vioară al lui Alban Berg, sau teme ale unor serialiști italieni) care fac posibilă și o tratare armonică mai apropiată de tradiție, dar o asemenea construcție serială păstrează elemente tonale ceea ce este în vădită contradicție tocmai cu ruperea în orice fel a lui Schönberg de tradiția tonală.

Ori, Schönberg a urmărit crearea unui sistem cu totul nou, fără nici o legătură cu trecutul. În consecință și structura armonică a muzicii sale trebuia să aibă acest caracter de noutate așa zis „revoluționară". Afirmînd încă înainte de perioada sa atonal-serială că între consonanță și disonanță nu există o diferență calitativă (principială), ci doar numai de complexitate, a ajuns în lucrările sale seriale la o totală nivelare a mijloacelor armonice, la eliminarea oricărui element de tensiune și, ca rezultat final, la o muzică lipsită de un sens emoțional. Hiper expresivul de altă dată din perioada sa post-romantică expresionistă, care punea un preț deosebit pe exprimare — deși numai a unui diapazon foarte limitat de emoții — cu o notă de individualism extrem, ajunge la negarea oricărui conținut emoțional al muzicii, la negarea facultății muzicii de a exprima un conținut.

În lucrarea sa „Tendințele de închegare în formă ale armoniei" scrisă în 1948 Schönberg spune : „Compozitorii epocii romantice credeau că muzica trebuie să exprime ceva. Ca și în alte epoci anterioare au intervenit influențe extra muzicale, tendințe poetice și dramatice, sentimente, acțiuni și pînă și concepții filozofice. Aceste tendințe au produs schimbări în toate formele de concretizare a substanței muzicale. Schimbările în construcția acordurilor au avut o influență hotărîtoare asupra intervalelor care alcătuiesc o melodie și au avut drept consecință o și mai intensă tendință modulatorică, ritmul și dinamica acompaniamentului — ca și a melodiei — căutau să redea imaginea unor obiecte în afară de muzică, în loc să purceadă de la impulsuri pur muzicale."

Aceeași concepție despre rosturile muzicii o găsim și în studiul despre dodecafonie „Ce este muzica dodecafonică" (Neue Zeitschrift für Musik 1/1957) al lui Iosef Rufer, unul dintre teoreticienii de seamă ai acestui sistem, în următoarea formulare : „Noțiunea de conținut nu înseamnă bineînțeles, sentimente, imagini poetice sau frumuseți ale formei ci un conținut pur muzical, adică un conținut exprimabil numai cu ajutorul sunetelor. Dar sunetele, materialul muzicii, privite izolat nu au un înțeles, ca de exemplu cuvintele, ci capătă sens abia într-un context, în legătură cu alte sunete". Deși, după cum reiese din prima parte a citatului de mai sus, s-ar părea că dodecafoniștii nu ar fi adepții formalismului, ci preconizează o expresie „pur muzicală", din cea de a doua frază a citatului reiese clar că, din moment ce sunetele nu exprimă sentimente sau imagini poetice, singurul rost al înlănțuirii lor este totuși acela de a le constitui într-o formă sonoră, iar plăcerea estetică rezidă din contemplarea, intuirea perfecțiunii formale. Deci, dacă acel „conținut exprimabil numai prin sunete" nu este nici substanță emoțională, nici esență formală, ar însemna că el se reduce la un efect pur sensorial, la simple diferențe de vibrații pregnante la auzul nostru. Și Stravinski exprimase păreri similare (Chroniques de ma vie), considerînd muzica cînd drept singurul mijloc de a „intui timpul", cînd drept arta proporțiilor sonore, arhitectură în „mișcare".

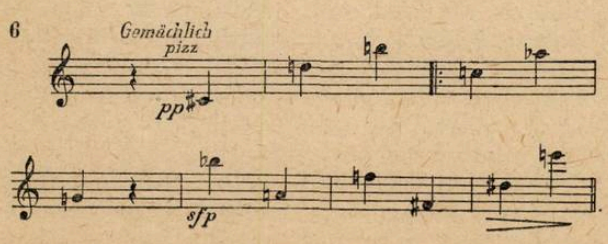
Dar în ciuda acestor afirmații, nici Stravinski și nici măcar Schönberg n-au reușit, totuși, să aboleze cu desăvîrșire, în muzica lor, conținutul emoțional. În cazul lui Schönberg, aceasta o dovedesc mai multe lucrări ale sale ca de exemplu „Supraviețuitorul Varșoviei" sau drama muzicală „Moise și Aaron", „Odă către Napoleon" sau Psalmi pentru cor a capella scrise la capătul vieții sale. Astfel creația lui Schönberg este plină de contradicții : urmărirea ineditului absolut și folosirea, totuși, a artificiilor contrapunctice — care nu sînt decît reeditarea celor ale școlii neerlandeze, — negarea rostului muzicii de a exprima un conținut emoțional, fără a putea învinge, pe deplin, pornirile sale emoționale (în veșnic conflict cu înclinațiile speculative), proclamarea libertății absolute a creației și îngrădirea fanteziei creatoare în construcții muzicale de o extremă rigoare matematică care, față de pretinsele îngrădiri ale legilor tonale, înseamnă o încătușare totală etc. Dar, creația atonală a lui Schönberg nu reprezintă decît începutul acelui proces de dezumanizare a muzicii — proces similar de altfel în toate artele din Occident — demonstrînd criza acută, decadența culturii burgheze.

Dintre elevii săi direcți, cei mai reprezentativi pînă azi Alban Berg (1885—1935) și Anton Webern (1883—1945), pornind de la același stil post-wagnerian (Alban Berg în Sonata pentru pian, Cvartetul nr. 1 și Lieduri, iar Webern în Passacaglia pentru orchestră și Cîntece pentru

voce și pian) ajung, sub influența învățăturilor și a exemplului lui Schönberg, curînd la sistemul dodecafonic, continuîndu-l fiecare în felul său. Dar acest „fiecare în felul său" nu înseamnă — cum încearcă unii apologeți să dovedească — libertatea de stiluri individuale în cadrul sistemului dodecafonic, ci doar că, în timp ce Berg rămîne dincoace de stadiul serialismului integral, nu urmărește în nici o lucrare un formalism pur și caută să dea muzicii sale întotdeauna un sens expresiv anumit — deși în limitele înguste impuse de acest sistem — Webern depășește stadiul dodecafoniei schönbergiene, ajunge la un limbaj și mai abstract și (chiar în acele lucrări, care au la bază un text — ca în liedurile și cantatele sale) la o lipsă de expresie efectivă. Preferința sa specială pentru intervale mici (secundele) pe deoparte iar pe de altă parte pentru salturi de la septimă în sus, cu excepția octavei (nonă, decimă, undecimă etc.), determină o iremediabilă uniformitate a invenției melodice, iar toate elementele de realizare : melodie, armonie, și artificiile contrapunctice la un loc, formează combinații sonore — desigur, foarte savante, de o logică matematică impecabilă — care sînt însă incapabile să tălmăcească un conținut chiar dacă autorul ar fi avut intenția să dea muzicii sale un sens emoțional. Creația lui Webern ar părea să aibă ca unic scop de a demonstra teza că „muzica este arhitectură în mișcare".

Adepții acestei teorii a muzicii desumanizate, a muzicii concepute numai ca arhitectură sonoră pură, au mers și mai departe pe calea atomizării integrale a muzicii ; melodia se reduce la succesiunea de cel mult două sunete (o succesiune de trei sunete ar putea aminti de vechea structură a melodiei de tip clasic-romantic) întrerupte de pauze, a căror durată fiind stabilită tot pe bază de criterii constructive matematice, „armonia" în sens vertical există numai sub formă de simultaneitate a unor linii, construite pe aceleași principii matematice, iar forma se chircește în așa fel, încît de multe ori extensiunea unei compoziții se reduce numai la cîteva măsuri. În afară de serii melodice se construiesc și serii ritmice, în care elementul normativ esențial este pauza. În reprezentare grafică, adică în forma ei notată, imaginea vizuală a acestei muzici apare ca o înșiruire orizontală și verticală de note disparate, de puncte, de aici și denumirea noii „arte" de „Muzica punctualistă", care, după cum am arătat mai sus, pornește de la ultimele lucrări ale lui Webern.

A. Webern : Cvartet de coarde op. 28



Pentru ilustrarea noilor concepții estetice ale urmașilor lui Webern — Stockhausen, Nono, Boulez etc. — analiza făcută de Karlheinz Stockhausen a cvartetului de Webern este edificatoare *).

Descompunerea totală a ceea ce se numea pînă acum muzică, impotența anarhică a acestui grup de făuritori a „artei revoluționare" a zilelor noastre (cu sediul central la Colonia și Paris) și-a găsit recent un fel de manifestare, care anulează și logica construcției matematice, negînd, deci, pînă și principiul estetic de bază de pînă acum al dodecafoniștilor anume acela al „rostului estetic" al muzicii ca formă sonoră. Recenta lucrare a lui Stockhausen „Piese pentru pian nr. 11" (tipărită pe cartoane de un format neobișnuit de mare) introduce în muzică *principiul improvizației* ca prim factor estetic. Compoziția (de fapt nu se mai potrivește de loc acest termen, fiindcă a compune înseamnă a pune, a strînge la un loc, a suda într-un tot unitar elementele muzicale, a asigura o coeziune logică a procesului de desfășurare în timp), este în așa fel notată, încît grupurile de 2—3 măsuri sînt despărțite de mari spații albe. Interpretul trebuie să țină seama de următoarele indicații ale autorului : „Succesiunea, înlănțuirea diferitelor grupuri de măsuri trebuie făcută după întîmplare, eliminînd orice intenție de a organiza succesiunea într-o ordine dinainte stabilită". Această muzică poartă numele de „aleatorică" de la cuvîntul latinesc alea = zaruri. Iată deci, că după o dezvoltare multimilenară, în cursul căreia muzica a ajuns adeseori la realizări artistice, la culmi care constituie mîndria speciei umane (marcate de creația unui Palestrina, Orlando, Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Verdi, Musorgski, Ceaikovski, Debussy, Bartók, Enescu, Prokofiev, etc.), unii ar vrea să ne întoarcem la manifestările muzicale primitive ale omului ancestral din peșteră. Această „glorioasă" întoarcere a unora la omul-maimuță este marcată și de preocupările unui alt soi de „compozitori" care au preferințe pentru zgomote, pentru sunetul neorganizat din punct de vedere muzical. Această „muzică concretă" se inspiră din zgomotele lumii exterioare, folosindu-se scîncetul sugarului, zgomotul unei farfurii sparte, uruitul roților unei mașini etc. etc., tot ceea ce este zgomot intră în preocuparea acestor înamorați ai sferei sonore care pînă acum era considerată ca esențialmente sfera *antimuzicalului.* Desigur, atîta timp cît aceste preocupări rămîn în cadrele unor experimentări fizice, atît timp cît aceste zgomote filtrate și nefiltrate (există procedee multiple de a transforma, de a filtra, de a selecționa cu ajutorul magnetofonului zgomotele lumii înconjurătoare) servesc în cazuri excepționale, în filme, în piese de teatru ca simplu fundal sonor (uneori chiar cu efecte de a trezi anumite stări emoționale), ar putea să aibă un drept limitat de existență. Din păcate, însă, există și compoziții în care părți muzicale organizate al-

*) Vezi Zeno Vancea : „Despre melodie", revista Muzica nr. 10/1956, pag. 9.

ternează cu părți de pură sonoritate neorganizate muzical.

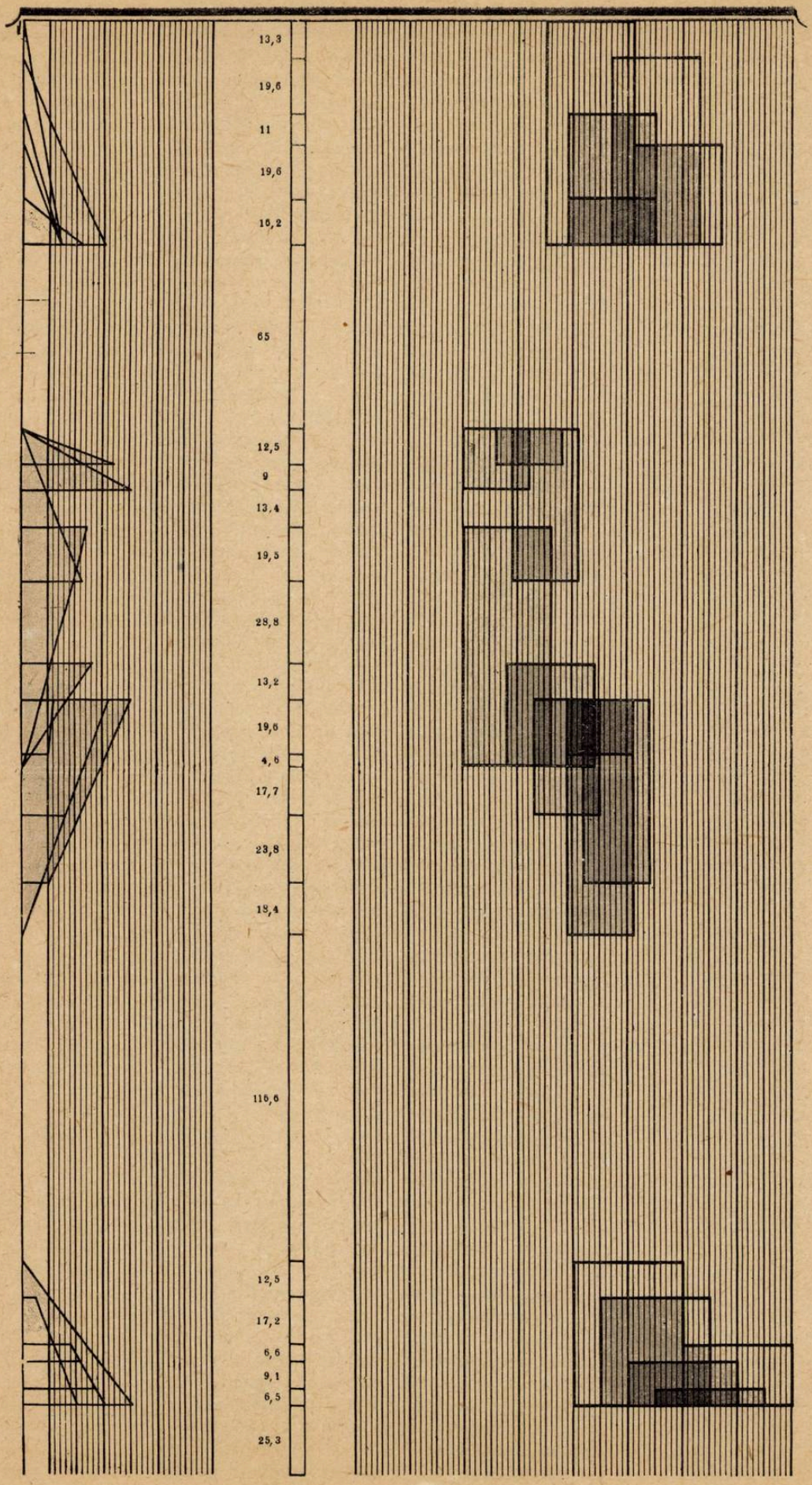
În cadrul acestor experimentări, cu diferite zgomote, se lucrează și la construirea unor aparate electrice emițătoare de sunete care cu instrumentele muzicale tradiționale nu puteau fi produse. De aici termenul de „muzica electronică" al cărui sistem de „notare" nu mai are nimic de a face cu cel de pînă acum prezentînd un aspect cu totul nou (vezi exemplul din pag. 18).

Toate aceste aberații, tatonări, experimentări arată clar criza acută a culturii burgheze ajunsă la marginea neantului. Dar și în Occident mai sînt mulți care au conștiința clară a pericolului iminent al dispariției apropiate a artei muzicale, dacă nu se va proceda la o radicală cotitură prin întoarcerea la tradiție, la bazele cu adevărat reînnoitoare ale umanismului în muzică. Însăși faptul că adevăratele capodopere reprezintă orientarea înaintată a celor mai marcante personalități creatoare ale veacului nostru ca : Bartók, Enescu, Hindemith, Honegger, Malipiero, Frank Martin și ale maeștrilor muzicii sovietice ca Prokofiev și Șostakovici care nu au la bază sistemul dodecafonic serial (sau folosesc atonalitatea doar parțial și numai ca un mijloc în plus pentru exprimarea unui conținut inexprimabil cu mijloace tradiționale, ca de exemplu Șostakovici în fuga din Simfonia nr. 11), dovedește că sistemul dodecafonic serial inventat de Schönberg și aplicat de școala sa, nu este o consecință inevitabilă a dezvoltării muzicii din epoca postwagneriană, ci doar un caz special, determinat de anumite concluzii personale pe care Schönberg le-a tras pentru propria sa creație. Această concepție a lui Schönberg este reflectarea firească a decadenței, a procesului de dizolvare a culturii burgheze.

Dar această muzică a devenit atît de ezoterică, mijloacele ei de realizare atît de complexe, încît în afară de un foarte restrîns cerc de snobi, publicul burghez — frecventatorul obișnuit al sălilor de concerte — nu agreează nici el această muzică. Nepopularitatea acestei muzici (a cărei existență artificială este prelungită de un anumit cerc de oameni de afaceri, stăpîni pe cîteva case mari de editură) este motivată de către exegeții ei prin invocarea fenomenului cunoscut din istoria muzicii : neînțelegerea de scurtă durată, a muzicii unui Mozart sau Beethoven, Wagner, Strauss sau chiar Puccini etc. Numai că aceste atitudini de neînțelegere, în cazurile de mai sus, durau cel mult 10—15 ani, după care a urmat o entuziastă adeziune a publicului, obișnuit între timp cu „noul" fiecărui compozitor. Dar în cazul lui Schönberg și al altor formaliști, a trecut o jumătate de secol fără ca situația (cu excepția unor lucrări de Alban Berg, ca în cazul special al lui „Wozzek") să se fi schimbat. Se mărește doar numărul compozitorilor activi ai acestui domeniu, care încearcă să mascheze lipsa lor de talent sub carapacea de nepătruns a serialismului dodecafonic. Dar concomitent se mărește și numărul celor care demască odată cu caracterul antisocial și sterilitatea și impotența acestei noi categorii de matematicieni muzicali. Cunoscutul compozitor, teoretician și dirijor Alois Melichar din München, care de ani de zile combate acest curent, publicînd patru cărți cu un caracter de polemică vehementă, în ultima sa carte „Muzica în cămașă de forță" demască nu numai eroarea fundamentală care stă la baza acestei muzici, dar și caracterul afacerist al întregii mișcări, în solda căreia se află compozitori, interpreți și critici deopotrivă.

În timp ce dodecafoniștii, în demonstrarea necesității înlocuirii sistemului tonal, invocă în mod preconceput și unilateral fenomenul slăbirii coeziunii tonale în urma procesului de continuă diferențiere a mijloacelor armonice — rezultat al unui exces de căutări febrile de afirmare a inéditului propriei personalități, alți compozitori și teoreticieni ca de exemplu Hindemith în lucrarea sa „Îndrumare în compoziție" (Unterweisung im Tonsatz), pornind de la fenomenul tipic al armoniilor și corespondentul psihic al acestui fenomen, adică necesitatea spiritului uman de a stabili un raport ierarhic între sunete, pe baza unui sunet fundamental, subliniază caracterul arbitrar al concluziilor practice pe care dodecafoniștii l-au tras pe seama lor pentru justificarea sistemului schönbergian.

Iată cele două teorii : Iosef Rufer afirmă : „Necesitatea de a înlocui tonalitatea, rezultă din procesul de continuă împovărare (ce se intensifică de la mijlocul secolului al XIX-lea din ce în ce mai mult) a cîmpului energetic armonic, organizat pe baza unui centru tonal. Acesta asigură din ce în ce mai puțin coeziunea desfășurării melodico-lineare, a cărei raportare la o bază armonică tonală întîmpină dificultăți mereu crescînde în măsura în care intervalele melodice se îndepărtau de ea și duceau la formarea unor rezultate armonice verticale compuse din 10, 11, 12 sunete". În schimb, Hindemith demonstrează (pag. 183 din cartea citată) că „înrudirea sunetelor se bazează pe legi ale naturii, pe structura însăși a materialului sonor și a auzului nostru, precum și pe un raport abstract, matematic al lor. Nu putem anula această înrudire a sunetelor căci ori unde se întîlnesc două sunete, în mod simultan sau în succesiune, această întîlnire determină automat un anumit raport calitativ al intervalului ; înlănțuirea unor acorduri sau intervale produce un raport de diferite grade de intensitate, iar aceasta produce în mod inevitabil relații tonale. De aceea este cu desăvîrșire imposibil de a inventa grupuri de sunete, lipsite de relații tonale. Tonalitatea este o forță ca și forța de atracțiune a pămîntului ; și constatînd că sunetul fundamental al unui acord are o prioritate față de celelalte sunete, din cauza mărimii și a ponderii vibrațiilor sale, ne vom da ușor seama, că însăși legea gravității este aceea care determină locul sunetului fundamental ca sunetul cel mai adînc, cel de bază al acordului, determinînd în același timp raportarea a unui număr oarecare de acorduri pe acest sunet de bază ca cel mai puternic, cel mai potrivit de a servi drept suport". Și mai departe : „După cum o piesă muzicală nu trebuie să fie numaidecît atonală, chiar



Stockhausen: Pagină de partitură din „Studiul II"

în cazul cînd operează în mod predominant cu acorduri, care produc senzația unor fricțiuni aspre, tot așa limitarea la trisonurile cele mai pure nu constituie întotdeauna o garanție pentru stabilirea unor raporturi tonale juste. Unicul caz în care putem vorbi de atonalitate ne-o înfățișează lucrarea unui compozitor care, fie că pornind de la convingerea nepotrivirii pentru zilele noastre a unei tehnici componistice din trecut, fie de la intenția de a găsi simțirii sale personale expresia corespunzătoare, fie de la considerente arbitrare, lipsit și de simțul unui adevărat muzician, inventează combinații ce nu corespund nici însușirilor elementare ale materiei sonore și nici nu pot fi controlate cu cele mai simple socoteli matematice, deși acest compozitor își poate da seama în mod vag, nedeslușit de drumul just".

Iar relativ la pretinsa libertate a sistemului dodecafonic, Hindemith spune: „Nu este oare ciudat că aceiași compozitori care în privința armoniei proclamau cea mai desăvîrșită libertate, — o presupusă libertate care nu este altceva decît drumul pe o fundătură al cărui capăt nu este deocamdată întrezărit de acel ce a intrat în ea — în materie de construcție muzicală sînt robii unui formalism, față de care artificiile neerlandezilor timpurii par nevinovate jocuri de copii? Dar încă de pe acum se poate constata scăderea accentuată a interesului pentru o muzică ce se conduce după considerații de modă în contradicție cu natura".

În ceea ce privește pe Bartók, rezerva față de atonalitate — nu numai practic dar și teoretic (doar în perioada de experimentare și căutare de lărgire a mijloacelor de expresie ca, de exemplu, în cele 14 Bagatele se pot găsi scurte porțiuni cvasi atonale, departe însă ca ele să devină sistem, și cu atît mai puțin principiu serial) reiese din următorul pasaj din studiul său intitulat „Importanța muzicii populare" („Însemnări asupra cîntului popular" ediția E.S.P.L.A.): „Fără îndoială că între factorii care au împiedecat ca orientarea atonală să cucerească teren, se numără — și nu chiar în ultimul rînd — împrejurarea că o parte din compozitorii secolului al XX-lea și-au reîntors privirile spre vechile muzici populare".

Dar nu numai muzicienii și gînditorii aflați pe poziții progresiste combat această muzică, ci și pînă în rîndul celor mai înverșunați apologeți ai acestei muzici se poate constata o derută din ce în ce mai accentuată. Astfel, compozitorul și criticul austriac Theodor Adorno vorbește despre simptome de îmbătrînire a muzicii noi. Într-o broșură recentă „Semnificația prezentului" „Deutung der Gegenwart", apărut în („Anale für Musikwissenschaft" nr. 1/1959), H. H. Stuckenschmidt spune următoarele: „Cu această fază de dezvoltare, muzica intră într-un domeniu estetic în care cultul formei al clasicilor și lipsa de îngrădire a romanticilor se leagă în mod hibrid. Căci „predominantul integral" cum numește Ernst Krenek produsele serial-electronice sînt aproape de haos, urechea și spiritul omenesc sînt puse de către faptul coordonării a mai multor ordine seriale în fața unor astfel de încercări, încît nici cel mai inițiat nu-și mai poate da seama de ce se întîmplă. Recepția auditivă este precedată de comentarii și analize, se construiesc imagini matematice (matematische Wunschbilder), mai mult, chiar formule matematice joacă în estetica acestei muzici (ca de exemplu, la Stockhausen, Boulez, Pousseur) un rol asemănător ca simbolurile filozofice în unele faze ale muzicii programatice tîrzii". Și mai departe: „Nu se poate trece cu vederea că și în cazul multor compoziții seriale, electronice și aleatorice, urechea joacă un rol cu totul subordonat și că deși există fenomene acustice nu există în același timp și desfășurarea unor substanțe muzicale care pot fi sezisate și înregistrate cu ajutorul auzului... Amenință pericolul unei sărăciri în cazul cînd obiectul unic al compoziției vor deveni numai acele elemente care nu pot fi sezisate și înțelese decît extrem de dificil, renunțîndu-se la straturile plurivalente ale muzicii care trebuie să fie o însușire imanentă a oricărei opere de artă".

Ajuns la capătul expunerii noastre se impun următoarele concluzii: Procesul de lărgire a tonalității nu trebuie să ducă în mod necesar și inevitabil la dodecafonie serială, ca unică posibilitate de dezvoltare în viitor a muzicii, ci din contră — așa cum o demonstrează în chip elocvent compozitorii și opera lor reprezentativă, amintiți mai înainte, — fără a limita principiul tonal numai la cadența clasică și înțelegînd tonalitatea în sens mai larg, ca mijloc de organizare a sunetelor în conformitate cu trebuințele structurii psihice deci, pe baza unei ierarhii de valori a elementelor componente ale muzicii, abia în zilele noastre arta muzicii a intrat într-o fază în care se poate servi de plenitudinea mijloacelor de expresie, dispunînd astfel de o bogăție a acestor mijloace, produse ale dezvoltării, din ultimele 2—3 secole. Alegerea mijloacelor, felul lor de folosire este în funcție de poziția ideologică a compozitorului, de conținutul de idei și sentimente ale operei sale muzicale. Chiar în cazul lui Bartók se poate constata nu numai două feluri de reacție dar și simțitoare modificări în felul de expresie: tragismul în „muzica pentru coarde și percuție", Cvartetul nr. 5, cedează unui conținut mai luminos, mai optimist, în Concertul pentru pian nr. 3, Concertul pentru vioară, Divertisment etc. Simfonia a VII-a, a VIII-a și a X-a ale lui Șostakovici sînt imaginea apocaliptică a războiului, cu tragediile sale, în timp ce în Simfonia IX-a, Concertul pentru vioară, „Cantata pădurilor", compozitorul, inspirîndu-se din sfera emoțională a victoriei, a construcției pașnice, folosește mijloace diferite.

Din imensa bogăție a mijloacelor de expresie pe care le-a scos la iveală dezvoltarea muzicii din ultimele 3—4 secole și numărul aproape incalculabil de combinații ritmice, melodice și armonice posibile, compozitorul zilelor noastre va alege pe acelea care în cadrul natural al tonalității (în sensul tonalității lărgite, adaptată sen-

sibilității noastre de azi) corespund mai bine conținutului de idei și sentimente de exprimat. Ar fi nefiresc, deci, ca un compozitor să facă astăzi abstracție de acest lung proces de dezvoltare și de acele rezultate care constituie o indiscutabilă îmbogățire a mijloacelor de expresie și, întorcîndu-se la mijloacele de exprimare muzicală folosite în trecut, să facă o pastișă, o reconstituire arhaizantă a unui stil istoric. Dar ar fi tot așa de nefiresc ca, înțelegînd greșit noțiunea de contemporaneitate, să elimine din muzica sa tot ce a fost valabil în trecut, folosind numai acele mijloace pe care le-a scos la iveală dezvoltarea deceniilor din urmă sau chiar să urmărească să „depășească" aceste rezultate printr-o artificială căutare de ceva „și mai nou"! Ambele cazuri ar însemna o limitare, o îngustare și nicidecum o îmbogățire a posibilităților de exprimare muzicală. În muzică, ca și în literatură, „puritatea stilului" nu înseamnă folosirea sau numai de arhaisme sau numai de neologisme, ci o îmbinare armonioasă, o justă proporționare a lor după comandamentele conținutului. De aceea limitarea unui compozitor de azi numai la mijloacele armonice, bunăoară, ale clasicismului vienez ar însemna o atitudine anacronică, după cum evitarea consecventă a consonanțelor și folosirea exclusivă numai a celor mai complexe acorduri disonante reprezintă adeseori o contemporaneitate artificială.

Folosirea deci într-o proporție justă a infinitelor mijloace de expresie care stau la îndemîna compozitorului de azi, capătă o adîncă semnificație ideologică, prin aderarea compozitorului fie la arta muzicală în serviciul unui larg conținut nou, fie la matematica muzicală formalistă, realizarea operei de artă fiind în același timp și în funcție de talentul, gustul și adevărata măiestrie a creatorului.

(Sfîrșit)

Armonie și polifonie în cîntecul popular romînesc

III

de TIBERIU ALEXANDRU

În raportul-prefață pe care Const. Brăiloiu l-a scris pentru studiul monografic, întocmit de G. Fira, *Nunta în județul Vîlcea*, publicat acum treizeci de ani de către Academia Romînă [33], citim — între altele — cele ce urmează: „Atributul cel mai însemnat al repertoriului profesional (inclusiv cîntecul bătrînesc) este acompaniamentul. De obicei de sine stătătoare, omofonă, melodia se sprijină aci pe armonie; și trebuie să ne spunem părerea de rău că niciun folclorist n-a însemnat încă armonizările instinctive ale tarafurilor. Țăranul, negreșit, nu practică armonia, totuși o gustă, ba i-o cere lăutarului, mărturisind astfel că acompaniamentul lăutăresc îmbracă melodia cu o haină potrivită, o așază în adevăratul ei mediu tonal. Din acompaniamente amănunțit notate am dobîndit, prin urmare, noi învățăminte asupra temeliilor armonice ale cîntecului popular." [34]

Făcînd abstracție de dialectul muzical macedoromîn, în care polifonia la două sau trei voci este esențială, muzica noastră populară cunoaște — așa cum am arătat — o seamă de rudimente de cîntare pe mai multe voci, bazate pe eterofonie și ison. Rare în muzica vocală, aceste forme primitive de polifonie sînt frecvente în lumea instrumentelor muzicale populare, determinate fiind uneori de însăși particularitățile de construcție ale acestora. Se știe, bunăoară, că drîmba, fluierele gemănate și cimpoaiele sînt instrumente polifonice. Melodia propriu-zisă este întovărășită la ele de un ison, simplu ori dublu, constant sau cîteodată variabil.

În muzica profesională se poate vorbi, în schimb, de o armonie în adevăratul înțeles al cuvîntului. Melodia propriu-zisă este întovărășită de un acompaniament care cunoaște contramelodii și felurite formule de acompaniament numite îndeobște „țiituri". Concepția armonică a lăutarilor noștri diferă de la un ținut al țării la altul și de la oraș la sat, vădind stări diferite ale evoluției. Ea s-a înfiripat și s-a dezvoltat mai ales în ultima sută de ani.

Documente de netăgăduit dovedesc că pînă la începutul veacului trecut nu se pomenea de armonie în muzica noastră populară. Într-un articol neiscălit intitulat *Geschichte der Musik in Siebenbürgen*, publicat în 1814 în revista *Allgemeine Musikalische Zeitung* din Leipzig [35], citim

33 G. Fira: *Nunta în județul Vîlcea*, Cu raport-prefață de Constantin Brăiloiu, Academia Romînă, Din viața poporului romîn, XXXVII, București, Cultura Națională, 1928.

34 Lucr. cit., p. 2.

35 Anul XVI (1814), nr. 46 (16 noiembrie), coloanele 765—772 și nr. 47 (23 noiembrie), coloanele 781—787. Această importantă scriere pentru muzica romînească a fost pomenită pentru prima dată în literatura noastră de specialitate de către G. Breazul, în lucrarea *Muzica romînească de azi*, *Cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din Romînia*, scoasă de P. Nițulescu, București, 1939, p. 349, 351, precum și în *Patrium Carmen, Contribuții la studiul muzicii romînești*, Craiova, Scrisul Romînesc, 1941, p. 438—441 și 730. O dare de seamă amănunțită a fost făcută de către regretatul nostru folclorist Ilarion Cocișiu. Vezi lucrarea postumă *Un străin (anonim) despre muzica romînească la începutul secolului al XIX-lea*, în *Revista de Folclor*, I (1956), nr. 1—2, p. 271—278.

următoarele : „Valahii nu cunosc notele nici alte semne pentru sunete şi măsură ; şi dacă cineva ar fi ispitit, în legătură cu armoniile lor, să tragă concluzii comparîndu-le muzica cu a romanilor şi grecilor, ar trebui să accepte hotărît că anticii nu au cunoscut contrapunctul, pentru că celui mai strălucit geniu muzical romînesc nu i-a trecut prin minte să cînte pe mai multe voci altminteri decît la unison ori în octavă sau să acompanieze cîntatul în alt chip cu instrumentul, deşi valahii aud zilnic cîntecele şi dansurile armonice ale celorlalţi conlocuitori. Ca dovadă că îndată ce cîntecul valah este acompaniat armonic încetează să fie naţional, slujeşte faptul că ţiganii înşişi, care consideră o greşală să execute *all' unisono* chiar numai un crîmpei dintr-un marş, menuet sau dintr-un altfel de dans, renunţă la întregul lor talent armonic de îndată ce acompaniază pe valahi în cîntecele acestora." [36].

Din aceeaşi epocă (1814—1818) datează o altă informaţie, privitoare de astă dată la muzica populară din Principate : „Instrumentele pe care le folosesc [romînii] cel mai mult sînt vioara obişnuită, fluierul lui Pan [naiul] şi un soi de chitară sau lăută specifică ţării [cobza]. Orchestrele sînt alcătuite din aceste trei feluri de instrumente, care cîntă toate melodia fără acompaniament." [37]

Armonia lăutărească s-a dezvoltat la noi, fără îndoială, sub înrîurirea „muzicii evropeneşti", introdusă în Principate, după unele dovezi, încă de pe la finele veacului al XVII-lea. Din relatările lui Antonmaria del Chiaro, „secretariu pentru limbile Europei" pe lîngă Constantin Brîncoveanu, aflăm că la banchetele de la curtea domnitorului răsuna „un concerto di Trombe, e Timpani alla Tedesca" [38], deci concerte de muzică nemţească formată din trîmbiţe, tobe şi alte instrumente nemţeşti.

„Muzica evropenească" nu prea era apreciată de clasa dominantă, iar muzicanţii erau trataţi uneori ca nişte simpli lăutari. Franz Joseph Sulzer, fost ofiţer în armata austro-ungară, chemat în ţară pe la 1776 de domnitorul Alexandru Ipsilante pentru a organiza o şcoală de drept, după ce descrie ceremonia de la curtea domnitorului fanariot, unde, „muzica turcească, grecească, valahă şi germană", însoţită de muzică vocală şi de bubuitul tunurilor dădea fast banchetelor, povesteşte cu indignare cum domnitorul nu era în stare să asculte pînă la capăt o simfonie executată de muzicienii germani. „Cu mirarea am auzit adesea — scrie Sulzer — şi îmi părea rău de aceşti oameni cumsecade, că trebuiau să întrerupă un *Adagio* ca să cînte un *Allegro* ori un dans maghiar, şi în loc să cînte din corn trebuiau să cînte din flaut, pe urmă iarăşi din harpă." [39] Amestecul de muzică orientală şi apuseană, împletite din cînd în cînd cu cea de baştină, dăinuieşte pînă în prima jumătate a veacului trecut, cînd burghezia din Principate cunoaşte o dezvoltare aproape fără seamăn. Moldova, prin contactul cu Rusia, este în frunte. În timp ce în Muntenia erai nevoit pe la începutul veacului să treci munţii dacă voiai să deprinzi meşteşugul cîntatului la pian — boierii şi marii negustori îşi trimiteau odraslele să înveţe „clavirul" la vreun „cloaşter" din Sibiu ori din Viena — în Moldova, pe la 1812, se pomeneşte numele pianistelor Smaranda Şepte-Sate şi Eufrosina Lăţescu, iar în 1813 germanul Karl Haase, „făcător de forte-pianuri", deschide pe uliţa mare a Iaşului o fabrică de piane. Concomitent cu pătrunderea formelor de viaţă socială şi politică apuseană în Principate, burghezia naţională părăseşte o dată cu caftanul şi giubeaua, manelele, samaelele şi pestrefurile ori taxîmurile Orientului şi înlocuieşte tambura, canonul, neiul şi kemanul cu chitara şi mai apoi cu „forto-pianul". În „cluburile" şi „grădinile" Bucureştiului răsună „capele" de muzicanţi străini, aduşi cu mare cheltuială, iar în Moldova petrecerile cu „muzică nemţească" se ţin lanţ, încît mitropolitul Veniamin al Moldovei ajunge să se plîngă domnitorului, în 1825, împotriva cîrciumarului de la hanul stolnicului Voicu de lîngă mitropolie, că în tot timpul postului mare, ba chiar şi în săptămîna luminată, „face baluri în fiecare noapte cu muzică nemţească, cu dobă şi alte organe sunătoare" [40]. Ba unii reprezentanţi ai clasei dominante îşi organizează orchestre proprii. Se ştie, de pildă, că boierul Dinicu Golescu a adus de la Sibiu, pe la 1825, un dascăl de muzică căruia i-a încredinţat instruirea muzicală a 12 ţigani robi ; acesta a alcătuit cu ei o orchestră formată din doi viorişti, doi flautişti, un oboist, un fluieraş (?), doi clarinetişti, doi trompetişti, un toboşar şi un ţimbalist, cu care cînta valsul *O du lieber Augustin*, cîntecul „popular" *Wass macht der Herr Papa ?*, imnul austriac, o căzăcească şi cîteva ceardaşuri. Clucerul Alecu Nicolaescu din Rîmnic avea şi el o „muzică", care cînta mai multe arii din operele italieneşti şi *Marşul lui Napoleon* [41] ! Principatele sînt vizitate de numeroase trupe străine de operă şi operetă şi mulţi muzicanţi de peste hotare se statornicesc aici.

Din ciocnirea formelor tradiţionale de bordunare, specifice muzicii noastre populare, cu muzica de obîrşie europeană pe mai multe voci, a început să se închege cu încetul un limbaj armonic propriu muzicii profesionale lăutăreşti.

---

36 Lucr. cit., coloanele 766—767.

37 Vezi W. Wilkirson ; *Tableau historique, géographique et politique de la Moldavie et de la Valachie*, Paris, 1821, p. 122—123, traducerea în limba franceză a lucrării : *An Account of the Prinzipalities of Walachia and Moldavia*, Londra, 1820.

38 Fiorentino Antonmaria del Chiaro : *Istoria delle moderne Rivoluzioni della Valachia*, Veneţia, 1718, p. 55—56, apud G. Breazul : *Învăţămîntul muzical în Principatele Romîneşti de la primele începuturi pînă la sfîrşitul sec. XVIII-lea*, publ. în *Conservatorul de Muzică şi Artă Dramatică din Bucureşti, Anuarul pe 1941—1942*, publ. de Mihail Jora, Bucureşti, 1942, p. 31.

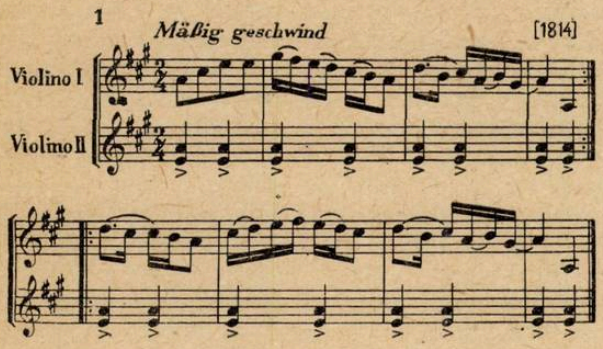
39 Franz Joseph Sulzer : *Geschichte des transalpinischen Daciens*, III, Wien, 1872, p. 339.

40 G. Breazul : *Învăţămîntul muzical în Principatele Romîneşti...* lucr. cit., p. 33.

41 Dintr-o scrisoare a lui I. Ghica către V. Alecsandri, din 9 mai 1889, publ. în *Revista Nouă*, nr. 172.

La temelia concepției armonice a lăutarilor noștri se află străvechiul ison. Articolul din 1814, pomenit mai sus, este întregit cu un mănunchi de melodii populare românești [42], între care un joc ardelenesc cîntat din două viori, la care vioara secundă susține tot timpul o pedală armonică :

Wallachischer Tanz



Departe de a contrazice cele afirmate de autor în legătură cu lipsa în acea vreme a unei armonii propriu-zise în muzica populară românească, acest exemplu confirmă totuși existența unor rudimente polifonice bazate pe ison în ansamblurile lăutărești. Înrudirea acestei pedale duble cu muzica de cimpoi este evidentă : cvarta *mi-la* este identică cu cele două sunete alternative pe care le-ar scoate fluierul de ison al carabei duble a unui cimpoi în *la* [43].

Este posibil ca în trecut să fi existat și alte rudimente de polifonie în muzica instrumentală profesională, aflată într-o vreme, în orașele Romîniei vechi, sub înrîurirea muzicii turcești. Cercetări recente, cărora folcloristul englez Laurence Picken le-a consacrat o valoroasă comunicare [44], au atestat existența unei interesante cîntări polifonice instrumentale în Asia Mică. M. Sarisözen, profesor la Conservatorul Național din Ankara, a descoperit în Anatolia Centrală diafonii de cvinte și cvarte paralele, întrebuințate frecvent de către instrumentiștii sătești, executanți din lăute cu gîtul lung de tipul tamburei (*saz* sau *baglama*) [45]. Întrebați dacă pot cînta și pe o singură coardă, aceștia au răspuns : „Pot dacă doriți, dar e lipsit de căldură" sau „e fără gust". Asemenea diafonii nu se limitează doar la muzica de lăută ci apare și în execuția la alte instrumente, în special la muzica viorii *kemance* ; de asemenea la acompanierea din instrumente a glasului [46]. Este demn de reținut faptul că diafonia este proprie satelor. În orașe „homofonia urbană înlocuiește polifonia rurală" [47]. Muzicanții din oraș cîntă melodia doar pe coarda de sus, însoțind-o de isonul celorlalte coarde libere, toate coardele fiind atinse deodată. O situație analoagă o prezintă folclorul turcmen și anume muzica specifică lăutei *dütar* și viorii *güdjak*, după cum reiese din materialul cules de V. Uspenski, transcris, descris și analizat de V. Belaiev [48].

Teza după care omofonia reprezintă un stadiu primar al muzicii, din care s-a dezvoltat ulterior polifonia, primește o nouă lovitură prin descoperirea acestor străvechi forme de polifonie populară. Este neîndoios că muzica polifonică a apărut concomitent în diferite părți ale lumii, la popoare care nu au avut vreo legătură între ele. Și dacă odinioară s-a putut susține de către unii că anume forme polifonice europene nu ar fi altceva decît urmele degenerate ale unei polifonii europene culte, noile descoperiri spulberă cu desăvîrșire asemenea teorii reacționare, care au încercat să susțină obîrșia aristocratică a folclorului, contestînd maselor largi populare posibilitatea creării unor bunuri culturale-artistice. Varietatea instrumentelor folosite în polifonia rurală din Asia Mică face dovada că practica aceasta este veche. Lăutele cu gîtul lung sînt neîndoios foarte vechi. Ele ne sînt cunoscute din basoreliefurile hitite, datînd din primul mileniu dinaintea erei noastre. Nu avem nici o dovadă că asemenea instrumente ar fi slujit o cîntare polifonică. Pe un instrument cu gît lung este însă foarte posibil de imaginat o utilizare a coardelor fie pentru a însoți melodia propriu-zisă de un ison, fie pentru a obține o diafonie oarecare, alcătuită din intervale armonice paralele [49].

Pentru folclorul nostru aceste descoperiri au o importanță deosebită. Se știe, de pildă, că pe măsura creșterii influenței turcești asupra Țării Românești și Moldovei au venit pe drumul Țarigradului o seamă de instrumente orientale, între care *tambura* și *kemanul*, folosite îndeosebi de către clasa dominantă. [50] În Moldova și în Muntenia kemanul a premers vioara, iar tambura a fost întrebuințată în unele tarafuri pînă în prima jumătate a veacului trecut [51]. Este posibil ca tehnica acestor instrumente să fi cunoscut și execuția polifonică specifică lor, semnalată de cercetările moderne amintite mai sus.

Însoțirea melodiei propriu-zise de un ison s-a bucurat de o largă răspîndire. Cobza, „un fel de mandolină", cum o descrie Franz Liszt, care alături de vioară și de nai „face parte integrantă din orchestră înlocuind țambalul în chip ascuțit", executa odinioară pedale armonice. Vorbind despre tarafurile de lăutari români pe care le-a ascultat la București și Iași în iarna 1846—1847, marele muzician scria : „Am regăsit la ei un frumos filon din marea vînă muzicală. Ei au me-

---

42 Beylage zur allgemeine musikalischen Zeitung.

43 Cf. cu exemplul de „Gürteltanz" notat de Sulzer, publ. în partea a II-a a scrierii de față.

44 Laurence Picken : *Instrumental Polyphonic Folk Music in Asia Minor*, Extracted from *The Procedings of the Royal Musical Association*, 80 th Session 1953/54 (8 April 1954).

45 M. Sarisözen : *Cok sesli müzik ve baglamalar*, în *Güzel Sanatlar*, Ankara, 1944, p. 117—124, apud L. Picken, lucr. cit.

46 Laurence Picken a întregit cercetările folcloriștilor turci, îmbogățindu-le cu o seamă de înregistrări proprii, pe care le-a făcut cu prilejul unei culegeri din vara anului 1952 pe coasta turcească a Mării Negre.

47 L. Picken, Lucr. cit., p. 82.

48 V. Uspenski i V. Belaiev : *Turkmenskaia Muzika*, Moscova, 1928, apud. L. Picken, lucr. cit.

49 L. Picken, lucr. cit., p. 82—83.

50 Tiberiu Alexandru : *Instrumentele muzicale ale poporului romîn*, București, E.S P.L.A., 1956, p. 14—16.

51 Idem, p. 142—143.

lodii bine realizate, din care am făcut o culegere interesantă în timpul lungilor seri petrecute în tovărăşia lor. Acestea diferă destul de mult în ceea ce priveşte caracterul şi nuanţele de cele alle ţiganilor unguri, a căror însuşire spumoasă şi stimulatoare este stăvilită la cei din Moldo-Valahia de către acompaniamentul unui bas în pedală continuă, mărginit invariabil la tonică, ceea ce reţine armonia într-o subjugare constantă, ca şi cînd ar fi greoi legată de brazdă" [52].

Din prefaţa scrisă în 1850 la caietul *Airs nationaux roumains*, „transcrits pour piano par Henri" [53], s-ar părea că cobzarii timpului realizau un acompaniament ceva mai închegat: „Cobza ţine loc de bas şi e mai totdeauna jucată de către cel mai în vîrstă dintre artiştii ţigani, carele execută pe acest instrument acompaniamentele cele mai dificile cu o îndemînare admirabilă" [54]. Faza pedalelor armonice nu este încă depăşită, fiindcă din „Prefacia" lui Alecsandru Berdescu, scrisă cu zece ani mai tîrziu (1860), la cel dintîi caiet al său de *Melodii romîne* [55] aflăm următoarele: „Cobzarii romîni (cobza este un instrument de coarde) cînd acompaniază orice melodie, totdeauna cu maniera de mişcare şi împărţeală cu care începe cu aceea şi sfîrşeaşte; ei tot într-o vreme cu necontenire în fiecare măsură sună şi pe terţa acordului împreună cu tonica şi cu dominanta, şi astfel această terţă făcînd o disonanţă şi mai nesuferită pe la unele din măsuri cînd se întîlneşte cu note neiertate unei armonii prin melodie, iar ei fără să mişte şi pe terţa nu pot să acompanie pe cobză; am observat pe cobzarii cei mai cu esperienţă că, ca să scape de aceste sunete turbate, imitează pe cobză în măsurile disonate melodia ca vioara în loc de acompaniament, şi trecînd la măsura următoare, încep iarăşi prin acompaniamentul lor regulat; aceste toate preschimbări însă, pot să le facă cobzarii numai la melodiile în măsura 3/8, pentru că se execută *andantino* sau *moderato*". Aşa dar, cobzarii al căror simţ armonic s-a dezvoltat într-o oarecare măsură, dublau vioara ori de cîte ori acordul de tonică nu se mai potrivea faţă de desfăşurarea melodiei, însă numai la melodiile cu mişcare domoală.

Cum a fost alcătuit, din punct de vedere armonic, acompaniamentul cobzarilor descrişi de Henri nu ştim. Bănuim însă că armonia se baza pe principiul unei pedale cu figurarea acordului, cum reiese din notaţiile lui Liszt ori cum au încercat să noteze pentru mîna stîngă a pianului unii dintre culegători, ca Berdescu bunăoară, şi cum acompaniază şi astăzi unii dintre cobzarii noştri.

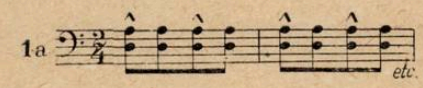
[52] F. Liszt: *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Nouvelle edition, Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1881, p. 227. Vezi şi Octavian Beu: *Franz Liszt în ţara noastră*, Sibiu, f.d., p. 36.

[53] Vienne, chez Pietro Mechetti qm Carlo.

[54] Cit. după articolul *Muzica noastră naţională din Călindariu pentru poporul romîn cu privire la mai multe cerinţe ale lui*, pe anul 1861, întocmit de Georgiu Bariţiu, Anul X, p. 60.

[55] *Melodii Române, Scrise pentru prima oară în toată originalitatea şi caracterul lor naţional astfel cum le eczecutează Lăutari Români, Pentru pianoforte* de Alecsandru Berdescu, Bukurest [1860].

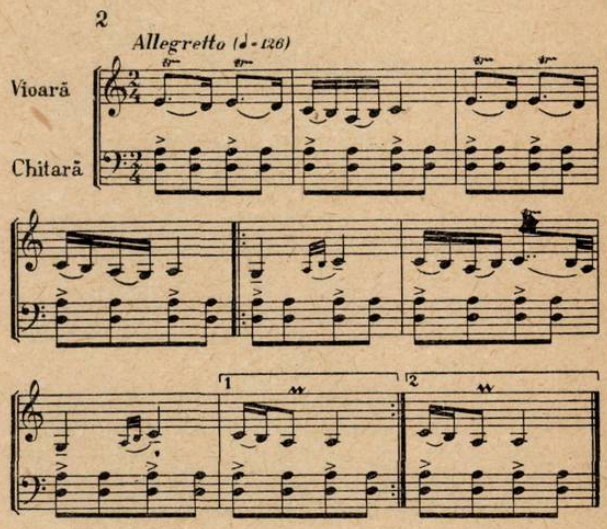
Folosirea unei pedale armonice invariabile drept acompaniament stăruie pe alocurea pînă în zilele noastre. Béla Bartók a arătat că în Maramureş vioristul este acompaniat de o chitară obişnuită, numită „cobză" sau „zongoră", prevăzută doar cu două strune acordate în cvinta *re-la*, în ritmul obstinat:



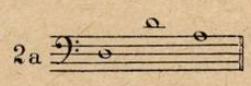
Optimile accentuate se ciupesc, fără plectru, într-o direcţie, iar cele neaccentuate în direcţia contrară. În culegerea sa din Maramureş [56], de unde am împrumutat exemplul care urmează [57], Bartók a notat un însemnat număr de melodii acompaniate astfel. Pedala rămîne invariabilă chiar dacă nu se potriveşte cu conţinutul armonic al melodiei.

JOCUL URSULUI

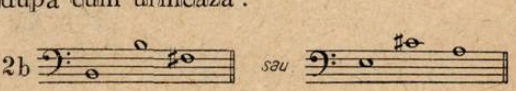
F. 2195 b-Budapesta — Onceşti (Sighet — Baia Mare)
Transcr.: B. Bartók — Inf.: Pătru Dăguş, 28 a.; ţig. (vioară), acomp. de chitară.



Cercetările făcute relativ recent (1948) nu au constatat o schimbare esenţială în tehnica de acompaniament a lăutarilor maramureşeni. Doar că chitara are pe alocurea trei coarde, acordate obişnuit:



şi pentru anume melodii, acordajul este modificat după cum urmează:



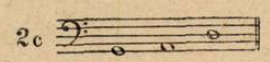
iar ritmul de acompaniament e uneori

[56] Béla Bartók: *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, Drei Masken Verlag, 1923.

[57] Idem, nr. 171, p. 145.

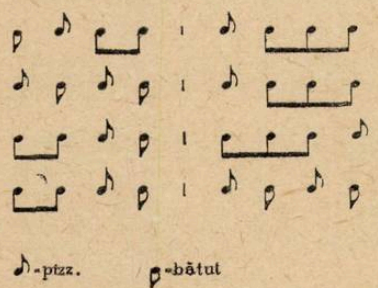
Fiindcă coardele nu se scurtează prin digitație, instrumentul este ținut într-o poziție verticală, cu gîtul în sus, iar strunele sînt ciupite cu un plectru de lemn, fiindcă pana de gîscă „e prea moale", ori „în zongoră trebuie să dai tare, să sune", cum spunea un lăutar din Berbești.

O pedală armonică invariabilă, cu caracter ritmic, o întîlnim și în felul în care violoncelul cu coardele bătute și ciupite din părțile Aradului, acompaniază jocurile. Violoncelul, numit în partea locului „broancă", are trei strune, acordate:



„Broncașul" ciupește cu degetul sau cu un betișor de mărimea unui creion, numit „piscălău" sau „scobitor", coarda liberă *re* (pizzicato) și bate cu o baghetă de lemn, cu un „bît de bătut", deodată coardele *sol* și *la*, de asemenea libere (analog cu efectul col legno). Ciupirea o face cu mîna stîngă, iar bătaia cu dreapta. În acest fel, cu coardele libere, ciupite și bătute, acordate ca mai sus, se cîntă orice joc repede, indiferent de tonalitatea lui.

Prin ciupirea și lovirea coardelor se pot obține ritmuri variate, de pildă:

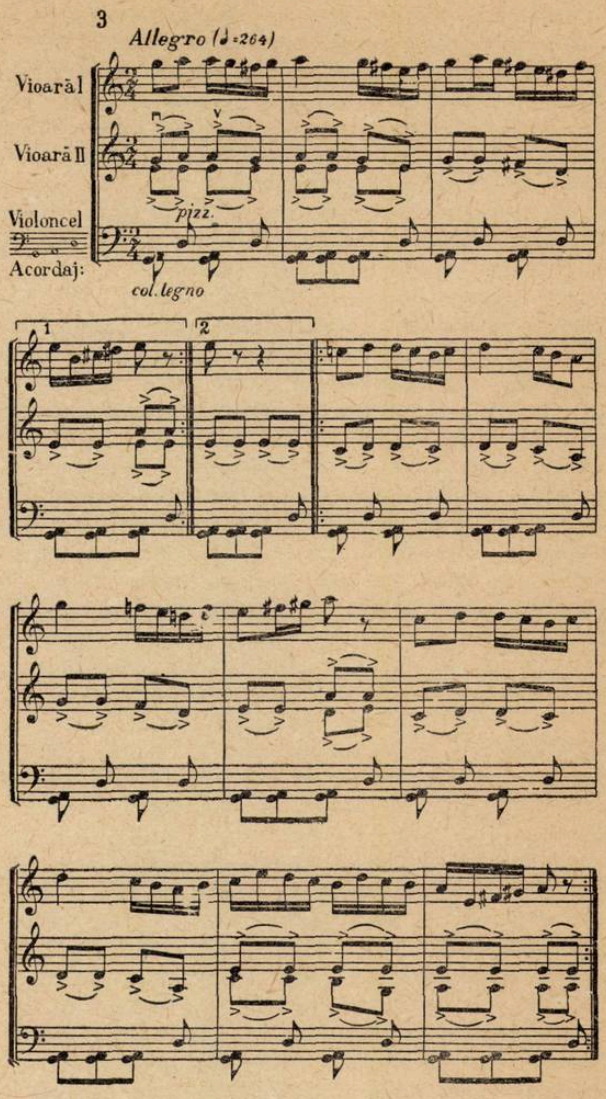


Broncașul Todor Lingurar din Covăsînț, raionul Arad, spune că acest mod de acompaniament este folosit fiindcă „e suiet mai mare la populație și joacă mai la coraj populația după bătaia asta". Tehnica a învățat-o de mic copil, „de la moșii noștri, de la vechii oameni". Acest procedeu caută să fie echivalentul tobei care este folosită în fanfarele lăutărești din regiune. „Fiindcă trumbiții au doba, noi doară asta avem ca să facă suiet mai mare". „Numai la alea care se joacă folosește asta." Cîntecele și jocurile mai puțin vii le acompaniază cu arcușul (coll' arco). Uneori, însă, la cererea dansatorilor, acompaniază cu „piscălăul" și „bîtul" și unele jocuri mai domoale. Astfel dacă la un joc ca *Învîrtita* „bătutul broancei" este obligator, la *Ardeleană* se face numai la cerere [58].

ARDELEANĂ

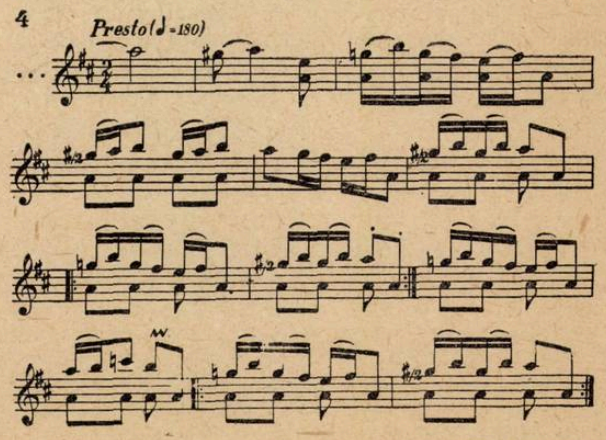
Not.: Ioan T. Florea, 4.10.1950

Covăsînț (Arad — Timișoara)
Inf.: Pătruț Martin, 19 a., (vioara I), Crăciun Martin, 58 a. (vioara II) și Todor Lingurar, 60 a. (violoncel).



Cînd vioara secundă nu dublează la octava inferioară melodia viorii prime într-o formă simplificată, acompaniamentul ei se bizuie pe ison.

Isonul este folosit adesea și de către vioriștii care obișnuiesc să cînte de unul singur. Ei ating în acest scop cu arcușul coarda liberă vecină. Astfel se întîmplă în următorul crîmpei pe care l-am extras dintr-un joc maramureșan (*Jocul fecioresc*), culeș de Béla Bartók de la lăutarul Pătru Covaci din Glod, raionul Sighet [59]:



(Va urma)

58 Culeg.: Mircea Chiriac, Covăsînț-Arad, 30.12.1949.
59 B. Bartók, lucr. cit., nr. 155 a, p. 126—127.

O artă străveche renaşte[1)]

de ADRIAN RAŢIU

Istoria culturii chineze coincide cu însăşi istoria poporului, pornind din aceeaşi epocă legendară, cunoscînd mai multe perioade de mare înflorire, decăzînd în ultima sută de ani pentru a renaşte în vremea noastră o dată cu eliberarea. În deceniul de viaţă nouă al poporului chinez, uriaşele sale înfăptuiri în toate domeniile a făcut posibil şi avîntul fără precedent al creaţiei artistice. Dezvoltarea intensă a literaturii, muzicii, dansului şi artelor plastice reînnoadă astăzi firul tradiţiei artistice chineze, a unei tradiţii ale cărei începuturi se pierd în timpuri imemoriale.

Poporul chinez, deosebit de înzestrat pentru artă şi trăind o bogată viaţă sufletească, a găsit încă din cele mai vechi timpuri căile sale de manifestare pe teren artistic şi filozofic. Caracteristic pentru muzica chineză este faptul că între ea şi celelalte arte, mai mult chiar, între muzică, filozofie şi viaţa de toate zilele, o demarcaţie netă nu era cu putinţă. Muzica a jucat un rol de seamă atît în stat cît şi în viaţa oamenilor simpli, a fost studiată şi cîntată de filozofi şi poeţi, a fost asociată — în concepţia de atunci a oamenilor — diferitelor fenomene ale naturii, atribuindu-i-se virtuţi deosebite. În credinţa celor vechi arta sunetelor putea avea o influenţă puternică nu numai asupra oamenilor, asupra firii şi soartei lor, ci şi asupra elementelor din natură sau forţelor supranaturale; influenţă, în bine sau în rău, despre care circulau numeroase legende. Acum patru mii de ani, muzicii şi dansului li se rezervau un loc important la marile serbări „Hu" ce se desfăşurau cu prilejul culesului recoltelor sau al jertfelor religioase. De atunci datează numeroase instrumente de suflat si de percuţie utilizate pînă în zilele noastre. Despre instrumentele de coarde ţin şi se (un fel de ţitere), se spune că ar fi fost introduse chiar de împăratul Fu Hsi, socotit întemeietor al imperiului (în jurul anului 2850 î.e.n.). Celui de-al treilea conducător, Huang Ti i se atribuie sistemul muzical de bază al celor 12 sunete, obţinute printr-un ciclu de intervale de cvintă ce pornesc de la un sunet fundamental. Acesta este sistemul care, două mii de ani mai tîrziu, va fi enunţat şi la greci de Pythagora (şi care s-ar putea să aibă o origine comună, situată undeva în bazinul fluviilor din Mesopotamia, leagănul primei civilizaţii).

În timpul dinastiilor ce s-au succedat în cel de-al doilea mileniu dinaintea erei noastre, muzica chineză s-a îmbogăţit cu noi sisteme şi cu diferite tipuri de instrumente ce au supravieţuit. O epocă de mare însemnătate pentru gîndirea şi arta chineză este aceea a dinastiei Cijou (1122—249). Cîntecul şi dansul au căpătat acum un larg conţinut de viaţă şi s-au separat, putînd să trăiască şi ca arte independente. În această vreme sînt alcătuite mai multe tratate şi colecţii muzicale. De muzică s-au ocupat şi filozofii Lao Tse, întemeietorul taoismului şi, în special, Confucius, care a adunat cîntece din China de nord şi a scris despre principiile metafizice ale muzicii.

La curtea imperială şi la curţile nobililor se întruneau sute de instrumentişti, alcătuind orchestre gigantice. Muzica a ajuns să ocupe un loc atît de important în viaţa de toate zilele încît, se spune, treburile practice au început să fie neglijate.

O reacţie extrem de violentă s-a produs la începutul dinastiei următoare, Ţin. În anul 212 î. e. n. împăratul ordonă distrugerea tuturor instrumentelor şi cărţilor muzicale ca şi a celor literare. Acest moment de tragică amintire în istoria culturii chineze, denumit „Arderea cărţilor", nu a avut totuşi consecinţe fatale pentru dezvoltarea artei. După cîţiva ani, o dată cu înlocuirea dinastiei Ţin şi începutul perioadei Hanilor, care se întinde vreme de peste patru secole pînă în anul 220 al erei noastre, China trăieşte o adevărată renaştere artistică. Din amintirile supravieţuitorilor, din cărţile şi instrumentele muzicale redescoperite, dezgropate sau nou construite, arta începe să înflorească cu o nouă vigoare. Cîntecele şi dansurile populare cunosc acum o mare răspîndire, realizîndu-se schimburi artistice între sudul şi nordul Chinei. În această vreme s-a înfiinţat un oficiu imperial care să se ocupe de problemele muzicii, păstrînd o arhivă a melodiilor naţionale şi veghind ca muzica să se menţină nealterată. Numeroşi teoreticieni îşi consacră eforturile lor soluţionării unei probleme, ce va preocupa vreme îndelungată pe muzicienii chinezi, aceea a sistemului temperat.

Secolele următoare aduc în muzica chineză un puternic val de influenţe dinafară. Sînt introduse instrumente şi practici muzicale noi preluate de la alte popoare asiatice, din India, Persia, Turkestan. Influenţele se explică pe de o parte prin adoptarea budismului în China, pe de alta prin extinderea frontierelor imperiului. Tot atunci muzica chineză pătrunde, la rîndul ei, în

[1)] Articol redactat pe baza conferinţei ţinută la 27.X crt. la sediul Uniunii Compozitorilor.

celelalte țări ale orientului îndepărtat, în Coreea și Japonia, unde va fi un element de bază în formarea unei muzici naționale.

Între secolele 7 și 13, se situează cele două noi perioade de înflorire a poeziei și muzicii ce sînt considerate ca perioade clasice ale artei chineze. Prima dintre acestea, perioada dinastiei Tan, (618—906) marchează un moment de maximă înflorire a muzicii instrumentale și a orchestrelor. Acum ia ființă, în anul 714 o Academie Imperială de Muzică, denumită Li Yuen (adică Grădina Perilor), unde sînt reuniți instrumentiști, cîntăreți și dansatori și la care studiază sute de elevi. În această vreme s-a perfecționat notația muzicală și au apărut numeroase forme poetice și muzicale noi, printre care și primele elemente ale dramei muzicale.

Cea de-a doua epocă de mare înflorire artistică, în timpul dinastiei Sun (960—1279) cunoaște o dezvoltare deosebită a muzicii vocale. O largă circulație au diferitele forme de balade sau de basme declamate și cîntate pe un acompaniament instrumental.

În secolele 13 și 14 în timpul dinastiei cuceritorilor mongoli, dinastia Yuan, sînt introduse noi instrumente și scări muzicale. În perioada următoare, a Min-ilor, ce se întinde pînă la mijlocul secolului al 17-lea, muzica ajunge să capete un rol de seamă în genul dramei. Din această perioadă trebuie amintit numele lui Ciu-Tsai-iu, care a preconizat un sistem muzical temperat, aplicabil la muzica instrumentală chineză. Tot lui i se datorește și valoroasa „Enciclopedie a sunetelor muzicale" în care s-au păstrat notate melodiile multor cîntece și dansuri din perioada Min-ilor.

În ultimele trei secole, o dată cu declinul imperiului chinez, cu viața tot mai cosmopolită a orașelor și cu sărăcirea economică a satelor, viața muzicală începe să decadă. Muzica încetează de a mai fi considerată printre cele mai înalte preocupări omenești, devine o simplă distracție, lipsită de farmecul poetic al perioadei clasice, plină în schimb de procedee naturaliste și de sonorități stridente. În loc de a mai fi practicată de oameni instruiți, de filozofi și poeți, muzica instrumentală și vocală devine mijlocul de existență al unor sărmani muzicanți ambulanți, recrutați de obicei din rîndul infirmilor. La oraș este foarte apreciat genul operei care începe să reflecte tot mai mult, către sfîrșitul secolului trecut, viața diferitelor clase sociale. La începutul secolului 20 are loc, în toate domeniile culturii chineze, o largă mișcare iluministă. Acum apar cîntece cu noile idei politice ale micii burghezii. Este introdusă tot mai mult muzica europeană și, o dată cu ea, notația occidentală. În anul 1918 compozitorul Siao Iu-mei a luat inițiativa înființării unei secții muzicale pe lîngă Universitatea din Pekin, cu sistem de predare după modelul european. Tot lui i se datorește și deschiderea Conservatorului, în anul 1927.

Muzica chineză intră într-o nouă etapă de dezvoltare, în anii de după crearea partidului comunist. În timpul primei și celei de-a doua revoluții populare crește cu repeziciune o mișcare muzicală de masă, antrenînd muncitori, țărani și ostași ai Armatei Roșii Chineze. Acum încep să capete o largă răspîndire cîntecele revoluționare internaționale. Compozitorii se asociază în „Grupul muzical revoluționar" înființat în anul 1932 de compozitorii Ne-Er și Liui-Ti. În timpul războiului antijaponez cîntecele patriotice au însuflețit poporul în lupta sa împotriva cotropitorilor. Un drum nou s-a deschis tuturor creatorilor prin Consfătuirea în legătură cu problemele de literatură și artă, ce a avut loc la Yenan în anul 1942. Cu acest prilej, Mao Țze-dun arăta că „Sarcina principală a literaturii și artei este servirea poporului". Înarmați cu o ideologie clară, compozitorii chinezi au scris un mare număr de cîntece avîntate, ce au găsit un ecou direct în rîndul maselor populare. După 1 octombrie 1949, data înființării Republicii Populare, încheindu-se

Orchestra simfonică centrală

perioada de război antijaponez și război civil, arta muzicală a putut să se dezvolte cu repeziciune, multilateral și în deplină libertate. Creația de diferite genuri a compozitorilor reflectă transformările din viața poporului chinez. Alături de cîntecele de masă și genul devenit foarte popular al operei, încep să fie create numeroase piese de muzică instrumentală și lucrări simfonice.

Cultura muzicală a trecutului, ca și cea a popoarelor ce trăiesc astăzi în hotarele vastei Chine, este studiată și valorificată cu atenție. În cadrul „Societății Chineze pentru Studierea Folclorului" se desfășoară o temeinică activitate de culegere, înregistrare, studiere și sistematizare a muzicii. Astăzi există pe teritoriul Chinei numeroase ansambluri orchestrale formate exclusiv sau în bună parte din instrumente populare. Lor le revine rolul de a reda cu fidelitate și de a răspîndi muzica clasică chineză și prelucrările de muzică populară.

Străvechea muzică clasică, adevărat tezaur artistic al culturii chineze, este foarte apropiată și astăzi de sufletul poporului, dovedindu-și viabilitatea și puternicul specific național. Ascultătorul european, deși format pe baza unei tradiții muzicale mult diferite, nu poate rămîne indiferent la farmecul muzicii clasice chineze. Lucrările muzicale au un caracter poetic evocator și abundă în imagini din natură, ale cărei inepuizabile frumuseți au reprezentat întotdeauna o importantă sursă de inspirație pentru artiștii orientului îndepărtat. Un asemenea tablou muzical sugestiv, una din cele mai frumoase piese din perioada clasică ce s-au păstrat, este cel intitulat „Noapte cu lună pe malul rîului". Imaginea apei lucind sub razele lunii, într-o noapte de primăvară îmbălsămată de miresmele florilor și străbătută de cîntecele privighetorilor, totul este redat prin mijlocirea instrumentelor naționale cu coloritul lor atît de caracteristic.

Muzica populară se bucură de asemenea de o mare atenție, fiind cercetată de specialiști, tipărită în culegeri de folclor și imprimată pe discuri. În afara muzicii populare chineze este studiată și cîntată cu egal interes muzica celorlalte naționalități de pe cuprinsul R. P. Chineze. Astfel, de curînd, s-a început editarea unei mari colecții de cîntece populare uigure — din Regiunea Autonomă Sinkian — popor a cărui tradiție muzicală deosebit de bogată a avut de suferit de pe urma regimului reacționar semi-feudal din trecut. Această colecție „Mukam", în 12 volume însumînd peste 20 de ore de muzică, cuprinde 170 de melodii vocale (recitative, balade, arii etc.) și 77 piese instrumentale programatice, ce sînt astfel restituite poporului uigur.

În directă legătură cu grija pentru comorile muzicii clasice și populare se manifestă și interesul pentru păstrarea și perfecționarea instrumentelor muzicale tradiționale. Chinezii au avut încă din cele mai vechi timpuri o mare varietate de instrumente construite din diferite materiale și asupra cărora se făceau numeroase consi-

Instrumentul popular pi-pa

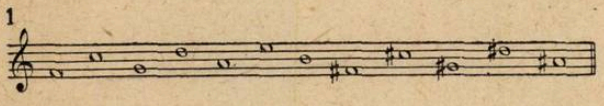
derații cosmologice. Ele întruchipau anotimpurile, punctele cardinale, elementele naturii. Cele mai dezvoltate au fost instrumentele de percuție, în bună parte acordabile. Orchestrele chinezești cunosc o varietate întreagă de clopote, gonguri, piatti, pietre sonore și blocuri de lemn, de asemenea tobe de toate formele și dimensiunile. Precum se știe, unele dintre acestea au fost introduse și în muzica europeană în cursul ultimelor decenii. Dintre instrumentele de suflat există multe tipuri din familia flautului (ti, yo, siao, siuan), a oboiului (so-na, kuan) și trompetei. Foarte caracteristice sînt încă instrumentele denumite: pai-siao (naiul cu 16 țevi) și șen (orgă de gură cu 17—24 tuburi și o cameră cu aer). Instrumentele de coarde, deși întrebuințate relativ mai puțin, sînt la rîndul lor foarte variate și se remarcă prin expresivitatea timbrelor. Trebuie amintite străvechile instrumente din genul țiterei, țin (cu 7 corzi de mătase) și se (mai lungă, avînd pînă la 25 coarde) precum și popularul pi-pa (un fel de cobză cu 4 coarde). Cele mai cunoscute instrumente cu arcuș sînt er-hu, hu-țiu (cu cîte 2 coarde) și su-hu (cu 4 coarde) [2]). Instrumentele de coarde sînt folosite la acompanierea baladelor vocale, celelalte instrumente predominînd în schimb în ansamblurile orchestrale.

---

[2]) O descriere detaliată a principalelor instrumente muzicale chinezești se află în articolul „O muzică milenară — Concertele orchestrei de muzică națională chineză" de Tiberiu Alexandru. Revista „Muzica" nr. 7—8/1955.

Sistemul muzical chinezesc este, precum se știe, foarte vechi, fiind fundamentat încă de pe vremea lui Huang-Ti, „Împăratul galben", cu aproximativ 2700 ani înaintea erei noastre. Ca și instrumentele, fiecare sunet căpăta de asemenea o simbolică deosebit de complicată: cele 12 sunete care alcătuiesc lanțul complet al intervalelor de cvintă corespundeau celor 12 luni ale anului și 12 ore ale zilei și nopții. Intervalul de cvintă perfectă netemperată făcea — ca și în sistemul lui Pythagora — ca după un număr de 12 cvinte să se acumuleze o diferență de o comă. Adică, pornind de la sunetul fundamental fa, urcînd o cvintă la do și în continuare pînă la la diez

1

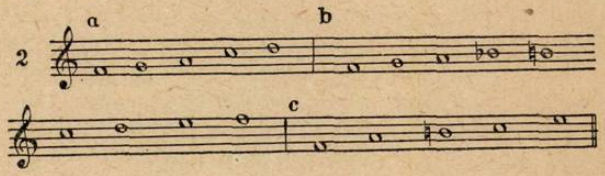


se obțineau cele 12 sunete, care nu puteau forma însă un cerc închis ca în sistemul temperat, fiindcă între la diez, ultimul sunet și fa, primul, intervalul de cvintă era cu o comă mai mic (decît dacă ar fi fost mi diez). Chinezii se arătau sensibili la această mică diferență, ca dovadă marele număr de încercări de temperare a scării muzicale preconizate de-a lungul veacurilor. Melodiile chinezești foloseau, în realitate, doar 5—7 sunete, celelalte sunete fiind necesare numai pentru transpoziții. Dar aceste transpoziții erau cerute de însăși legătura simbolică dintre sunete și orele zilei sau lunile anului. De aceea, faptul că nu erau posibile decît cel mult 8 transpoziții în loc de 12 (utimele 4 sunete din seria cvintelor neputînd servi ca sunete fundamentale) a preocupat îndelung pe teoreticienii muzicii chineze.

O altă problemă importantă a cărei soluție s-a căutat de-a lungul veacurilor a fost aceea a diapazonului. Din cauza nenumăratelor războaie, invazii și răscoale ce au zguduit imperiul, etalonul muzical — care servea în același timp și ca unitate de măsură pentru lungime și capacitate — se pierdea, necesitînd astfel o reluare de la început a calculelor. Sunetul muzical fundamental a oscilat în permanență între fa și mi (sau chiar mi bemol).

Scara pentatonică a fost din cele mai vechi timpuri și a rămas pînă astăzi la baza melodicii chineze. În unele perioade ale istoriei sale muzicale, poporul chinez a ajuns să folosească și scări cu 7 sau chiar mai multe sunete, sub influența unor culturi dinafară, pentru ca apoi să se revină la vechiul pentatonic (exemplul 2 a). Spre exemplu, timp de secole s-au utilizat și notele intermediare (si și mi), mai întîi ca note de trecere apoi și sub forma unei game naturale de 7 sunete (de la fa la fa). Sub influența cuceritorilor mongoli s-a introdus apoi sunetul si bemol (cvarta perfectă din scara muzicală a acestora), astfel că s-a obținut o scară de 8 sunete (exemplul 2 b). Dar nu după multă vreme scara aceasta, interesantă dar probabil străină de gîndirea muzicală a poporului chinez, a fost abandonată și s-a revenit la vechiul pentatonic. O altă gamă interesantă, o formă de pentatonic hemitonic, păstrată de tradiția muzicală chineză, pune cîntăreților probleme de intonație a unor intervale mai dificile: cvarta mărită, septima mare (ex. 2 c)

2



Este însă interesant de observat că, deși pentatonice, melodiile chinezești nu se rezumă mai niciodată numai la notele melodice constitutive. Între acestea se fac auzite, atît în muzica instrumentală cît și în cea vocală, numeroase glissande și portamente ce sînt tot atît de specifice muzicii chinezești și care, din păcate, se pierd atunci cînd aceasta este europenizată.

Dacă în domeniul cîntecului popular și al muzicii trecutului grija muzicienilor se îndreaptă către păstrarea cu fidelitate a tradițiilor clasice de interpretare, în creația contemporană principala problemă ce se pune compozitorilor chinezi din punct de vedere al realizării artistice este aceea a îmbinării specificului național cu mijloacele componistice ale epocii actuale. Primele roade ale căutărilor creatoare s-au arătat în genul cîntecului de masă, deosebit de cultivat de compozitorii chinezi în anii războiului anti-japonez și ai războiului civil. Vechea tradiție a muzicii chineze se împletește armonios, în aceste cîntece, cu elementele limbajului muzical european. Scrise pentru formații diferite, ele exprimă dragostea de patrie, eroismul în lupta contra agresorilor, avîntul constructiv de astăzi al poporului și au căpătat o largă răspîndire.

Printre compozitorii care au cultivat acest gen, un merit deosebit îi revine lui Ne Er, compozitor patriot mort înainte de a fi împlinit 24 de ani (1912—1935). Lucrările sale „Cîntecul minerilor", „Cîntecul drumului", „Reîntoarcerea primăverii", „Luptînd pentru Yantse" etc. au căpătat o mare răspîndire. „Marșul voluntarilor", compus în 1934, a devenit 15 ani mai tîrziu imnul de stat al R. P. Chineze. „Furtună pe Yantse", opera sa scrisă împreună cu dramaturgul Tien Han, este socotită prima operă modernă chineză. Alături de Ne Er, compozitorii Chan Șu, Lu Chi, Jen Kuan și An Ngo, alcătuind grupul muzicienilor din asociația Prietenii Uniunii Sovietice, au luptat pentru o muzică realistă, împotriva teoriei artei pentru artă și a cosmopolitismului. Dintre compozitorii chinezi actuali ale căror cîntece au devenit populare trebuie amintiți: Ma Ke, Ho Sin, Huan Iuan, Li Te-fu, Cian Lu, E Lin, Van Sin, Si Le-men și mulți alții.

Muzica simfonică chineză se află în plin proces de afirmare. Înainte de eliberare, încercările de a aborda formele mari simfonice erau extrem de limitate și, s-ar putea spune, chiar temerare.

Ele aparţin unor compozitori ca Setson Ma (simfonii, concerte, suite) — care îşi continuă şi astăzi activitatea creatoare — şi Si Sin-hai (2 simfonii), muzician remarcabil, prematur dispărut. În acea vreme nu exista decît o singură orchestră simfonică permanentă, la Şanhai şi aceea formată mai mult din străini şi destinată străinilor. După eliberare au luat fiinţă mai multe orchestre ce dau concerte simfonice, în afara formaţiilor orchestrale mari de pe lîngă ansamblurile de operă sau de cîntece şi dansuri. Acestea au astăzi un bogat repertoriu de muzică universală, ce devine tot mai apreciată în China. Conservatoarele şi şcolile de muzică contribuie, la rîndul lor, la dezvoltarea vieţii muzicale pregătind tînăra generaţie a muzicienilor, ce se afirmă astăzi şi peste hotarele Chinei. Un strălucit exemplu îl constituie succesul obţinut de pianistul Li Min-cean, premiul I la Concursul Internaţional de interpretare muzicală „George Enescu". Cu asemenea elemente viitorul artistic al Chinei nu poate fi pus la îndoială.

Posibilitatea de a făuri o artă muzicală modernă cu puternice trăsături naţionale chineze şti este evidentă şi a fost întrucîtva intuită şi de unii compozitori europeni, cu decenii în urmă. După cum şcoala muzicală spaniolă a fost precedată de lucrările cu caracter spaniol ale unor compozitori ruşi sau francezi, tot astfel muzica chineză a inspirat unele creaţii europene ce urmăreau, e drept, în primul rînd coloritul exotic. Pe lîngă lucrări mai puţin semnificative de Saint-Saëns sau Cyril Scott, poate fi dată ca exemplu piesa „Pagodes" de Debussy (prima din cele trei Estampes pentru pian). De altminteri, fapt bine cunoscut, întreaga creaţie a lui Debussy dovedeşte predilecţia compozitorului francez pentru scara pentatonică. Trăsături caracteristice ale muzicii chineze se regăsesc, de asemenea şi în lucrările altor compozitori celebri, în piesa „Laideronette, imperatrice des pagodes" a lui Ravel (din suita Ma mère l'oye), în simfonia cu soliști „Cîntecul pămîntului" de Gustav Mahler precum şi în unele opere a căror acţiune se desfăşoară într-o Chină fantastică: „Le rossignol" de Strawinski după basmul lui Andersen şi „Turandot" de Puccini inspirată de Carlo Gozzi. Aceste lucrări cu toate calităţile lor artistice şi cu toată utilizarea, uneori cu fineţe, a trăsăturilor muzicii chineze, rămîn în sfera pitorescului, a exotismului [3]).

Ceea ce se străduiesc să realizeze compozitorii Chinei de astăzi este o muzică robustă, autentică, realistă, scrisă cu mijloacele componistice ale epocii noastre aplicate la tradiţia muzicală milenară a poporului. Numeroasele lucrări scrise de compozitorii chinezi în ultimii ani dovedesc o deosebită preferinţă pentru genul muzicii cu program: „Seara" şi „Sangcitehma" de Ho Lu-

[3]) Este interesant de amintit că şi unii compozitori din ţara noastră au scris în ultimii ani, ca o dovadă de interes şi simpatie pentru arta marelui popor prieten, lucrări în care se simt ecouri ale muzicii chineze: piesele pentru cvartet de Alfred, Mendelsohn, compuse sub impresia călătoriei în R. P. Chineză, cele Trei lieduri de Tudor Ciortea scrise pe versurile poetului clasic Li Tai-pe şi muzica de Dumitru Capoianu pentru filmul romînesc documentar „Jad, cuarţ şi agat".

Instrumentul popular er-hu

ting şi o suită de Ma Ke — primele lucrări apărute după eliberare —, „Gatameilin" de Hsin Hu-kuan, „Suita festivalului de primăvară" de Li Huan-cih, „La sărbătorirea Victoriei" de Liu Şou-yi şi Yang Ci-vu etc. Compozitorii din generaţia mai vîrstnică şi-au continuat activitatea creatoare în condiţiile noi ale regimului actual. Astfel, Setson Ma, astăzi director al Conservatorului Central şi vicepreşedinte al Uniunii Compozitorilor Chinezi, a scris poemul simfonic „Cîntecul pădurii". Dintre cele mai noi lucrări simfonice apărute în acest an s-au remarcat simfonia de Li Huan-cih purtînd titlul „Steagul roşu fluturînd deasupra insulei eroice", „Simfonia războiului antijaponez" de Wan Yun-cieh, simfonia „Zorile" de Lo Ciun-jun, drama muzical coregrafică „Luptătorii nemuritori" de Lu-Yuan ş.a.

Desigur, aceste lucrări în genul muzicii simfonice şi de cameră constituie baza pe care se va dezvolta şi mai puternic muzica chineză contemporană, în care să-şi găsească întruchipare artistică sentimentele omului nou, făuritor al socialismului. Preocuparea de a exprima prin muzică o tematică actuală, legată strîns de năzuinţele şi elanul constructiv al poporului chinez, pe de o parte, şi folosirea creatoare a unei tradiţii muzicale multimilenare, pe de altă parte, sînt chezăşiile reuşitei în viitor ale creaţiei muzicale din R. P. Chineză.

Reflecții pe marginea Revistei de Folclor închinată Zilei Eliberării

de ȘTEFAN NICULESCU

Închinată celei de a XV-a aniversări a eliberării patriei noastre, Revista de folclor recent apărută cuprinde o serie de studii cu un caracter mai mult sau mai puțin general, care aduc noi contribuții în lămurirea unor importante probleme ale fenomenului folcloric. Cele 17 articole ale volumului, specializate fiecare în cîte unul din cele trei domenii ale artei populare : muzică, literatură, coregrafie, sînt precedate de un Cuvînt înainte al compozitorului Sabin Dragoi, directorul Institutului de Folclor și sînt semnate nu numai de reprezentanți ai folcloristicii românești, dar și de cercetători străini. O asemenea îmbucurătoare manifestare a dorinței de largă colaborare între oamenii de știință folclorică din diferite țări s-a mai concretizat și cu ocazia celei de a 12-a Conferințe Internaționale de Folclor, care, după cum se știe, a avut loc în luna august în țara noastră. Recentul volum al Revistei de Folclor a fost dedicat și pregătirii acestei importante conferințe internaționale.

Marea dezvoltare pe care a luat-o la noi culegerea și studierea științifică a folclorului, stabilirea bilanțului realizărilor de pînă acum precum și a obiectivelor de atins în viitor, sînt arătate în articolul intitulat „Unele realizări ale folcloristicii românești în cei 15 ani de la eliberare", la care au colaborat C. Bărbulescu, A. Bucșan și A. Vicol. Printre condițiile remarcabile create studiului artei populare trebuie să amintim înființarea în 1949 a celor 3 instituții de folclor (Institutul de folclor, căruia i s-au dat ca fond inițial de materiale folclorice, arhiva fonografică a Ministerului Artelor și arhiva fostei Societăți a compozitorilor români, rezultate din culegerile făcute direct pe teren în ultimii 30 de ani cu mijloace mecanice ; Secția de folclor de pe lîngă Institutul de istorie al Academiei R.P.R. și Societatea de științe istorice, filologice și folclor, patronată tot de Academia R.P.R. și realizată în vederea organizării muncii folcloriștilor amatori) și a celor 3 publicații periodice în care membrii acestor instituții își pot tipări rezultatele muncii lor (Revista de folclor, Studii și cercetări de istorie literară și folclor și Limbă și literatură). Principalul obiectiv al muncii desfășurate în aceste instituții a fost culegerea de material. În special Institutul de folclor a depus în această direcție o activitate atît de intensă, încît colecția sa de înregistrări a devenit astăzi „una din cele mai mari din lume" (p. 15). Magnetofonul de teren, creat în laboratorul tehnic al aceleiași instituții în 1951, a contribuit de asemenea la realizarea unor culegeri integrale de basme și cîntece epice, ceea ce a dus la o nouă etapă în cercetarea producțiilor populare de lungă durată. Evident, culegerea de material a atras și nevoia sistematizării acestuia, deci a creării unor cataloage tematice a producției populare. Asemenea lucrări în domeniul poveștilor și baladelor se apropie acum de faza finală, iar în domeniul cîntecului popular ele au devenit preocupări cu totul noi în folcloristica românească (p. 16). Totodată s-a trecut la transcrierea într-un sistem perfecționat de notare a imensului material sonor aflat în arhivă. Pînă acum s-au și publicat mai multe volume de cîntece populare, care reprezintă un prim pas în vederea realizărilor unor mari monografii folclorice regionale. Dar activitatea cercetătorilor cîntecului popular s-a extins atît asupra problemelor de structură muzicală cît și asupra descrierii și clasificării instrumentelor populare.

În privința coregrafiei populare s-au pus bazele unui nou sistem de notare grafică a jocului popular și se urmărește și aici o clasificare tipologică a jocurilor pe baza culegerii lor cu ajutorul aparatului de filmat.

Intreagă această activitate complexă tinde către alcătuirea unei bibliografii complete a folclorului românesc, al cărui prim volum (anii 1800—1891) va fi gata de tipar în prima parte a anului 1960 (p. 19).

Totuși, munca atît de intensă a folcloriștilor noștri nu s-a desfășurat și fără unele lacune. În analiza făcută acestei munci la Institutul de folclor s-a arătat că „nu s-a dat destulă atenție cercetării consecvente și largi a creației noi populare, la sate și la orașe" (p. 21). De aceea, în prezent activitatea de culegere și sistematizare a folclorului se îndreaptă în mare măsură asupra producției populare noi.

Articolul următor, intitulat „Despre actul creației folclorice", semnat de V. Adăscăliței, tratează despre una din cele mai importante probleme de ordin general ale creației populare : stabilirea raportului dintre individ și colectiv în actul creației folclorice. Fără a urmări bogata argumentație cu caracter polemic a articolului, putem totuși desprinde pe scurt teza susținută de autor. V. Adăscăliței admite existența unor indivizi creatori de folclor, însă nu desparte actul creației de circulația ulterioară a produsului folcloric (p. 27), după cum nu-l separă nici de toate actele de creație precedente (p. 26). Prin urmare, caracterul colectiv al creației folclorice se manifestă atît anterior momentului de creație individuală, cît și posterior acestui moment, prin perfecționarea neîncetată pe care o primește produsul folcloric în circulația orală (p. 39). De fapt, notează autorul, „creația colectivă — generală — nu se poate manifesta altfel decît prin momente de creație individuală" (p. 38). În special în faza circulației produsului folcloric — cea mai importantă din cele două etape „colective" care încadrează creația inițială, după cum susține autorul, — participarea colectivă la desăvîrșirea acestei creații este, în ultimă analiză, „suma unor acțiuni individuale care totalizate dau ceea ce altfel nu poate fi numit decît forța creatoare a colectivului" (p. 28).

Interesantă este confirmarea pe care o primește această teză de la unele constatări ale celorlalți colaboratori ai revistei. Astfel, Em. Balaci vorbind despre creațiile noi din jocul popular românesc spune că „ele se datoresc unor creatori populari care se disting printr-un talent deosebit de jucători", dar aceste noi creații sînt în general „variante ale unor teme vechi din repertoriu" (p. 52). De aici rolul important pe care îl joacă arsenalul artistic al colectivității (temele, motivele, formulele etc.), în construirea unui nou bun folcloric, după cum explică și M. Pop (p. 64). Creatorul îmbină și îmbogățește mijloacele tradiționale pentru a exprima cu ele un conținut nou.

Problema caracterului creator al circulației produsului folcloric nu este însă tot atît de unanim confirmată în toate domeniile artei populare. Deși Mathias Murko (citat la p. 32) sublinia că „niciodată cîntărețiii nu învață pe de rost, cuvînt cu cuvînt poemele, ci le creează din nou de fiecare dată, într-o strălucită improvizație", Linda Dégh arată că „modificările personale ale povestitorilor nu ating de cele mai multe ori structura basmelor și înlănțuirea motivelor. Eliminarea de motive se datorește de regulă uitării, iar intercalarea de motive noi, lărgirea cadrului, e o realizare individuală de proporții mai mari, mai rară" (p. 222). Se cuvine deci ca interesantele teze susținute de V. Adăscăliței și în special ideea că actul creației este un act durativ — extins pe o însemnată parte a circulației" (p. 27), să fie verificate pe un foarte mare număr de cazuri și în toate ramurile de creație folclorică. Muzicologia românească ar avea astfel mult de cîștigat, prin elaborarea unor studii cu caracter definitiv despre actul creației folclorice.

*

Cele două articole despre jocul popular românesc pe care le conține volumul sînt, după expresia însăși a autorilor, preliminarii unor cercetări mai aprofundate ce urmează să fie făcute. Jocul popular a început să fie studiat mult mai tîrziu decît muzica sau epica populară. De abia în ultimii ani au apărut analize temeinice despre problemele pe care le ridică dansul popular, iar printre aceste analize se numără și cele publicate în prezentul volum.

Em. Balaci se ocupă de unele transformări actuale în jocul popular romînesc. Procesul de industrializare a țării, culturalizarea pe scară mare a satelor, afluența tineretului sătesc spre orașe, la studii, pe șantiere, în fabrici, au consecințe însemnate asupra mentalității locuitorilor și deci și asupra artei lor. Autorul pleacă în studiul modificărilor apărute în jocul popular de la hora satului, „cel mai bun prilej de a urmări dezvoltarea jocului". Pline de interes sînt confruntările diferitelor obiceiuri (organizarea horei, reguli de participare, reguli de etichetă, desfășurarea jocului) din trecut cu cele de azi. Apoi autorul trece la arătarea modului prin care se reînnoiește repertoriul de joc (adaosuri și reduceri ale repertoriului, schimbări structurale). Semnificativă este observația că structura internă a jocurilor suferă numeroase transformări mai ales „în sensul pierderii de elemente" (p. 54).

Anca Giurchescu în „Despre ciclurile de joc din Ardeal" se ocupă de importanța deosebită pe care țăranii o dau unei anumite succesiuni fixe în ordinea desfășurării jocului, succesiuni denumite de autoare, ciclu. Sînt două tipuri de cicluri : tradițional și nou. În decursul articolului se analizează modul în care este alcătuit ciclul tradițional în anumite regiuni ale țării (Cluj, R.A.M., Stalin și Hunedoara), și diferitele aspecte ale transformării și destrămării lui în timp. Apoi se fac cîteva observații asupra ciclului nou, arătîndu-se că formarea lui și destrămarea ciclului tradițional se datorește preferințelor tineretului. Stabilind că ciclul tradițional se întîlnește astăzi numai în anumite zone ale țării, în timp ce ciclul nou poate fi constatat aproape pretutindeni, articolul se încheie cu o anexă în care sînt arătate localitățile unde mai persistă ciclul tradițional.

*

Folclorului nou îi sînt dedicate în prezentul volum mai multe studii, în afara numeroaselor referințe la acest folclor pe care le-am întîlnit în articolele de mai sus.

În „Cîteva observații privind cercetarea folclorului contemporan" de Mihai Pop este arătată metoda folosită de autor în investigațiile întreprinse în 1958 cu o echipă a Institutului de folclor în zona petroliferă din Oltenia. Fără să prezinte încă rezultatele cercetării, ele urmînd a fi completate cu date noi, M. Pop indică sistemul științific care a stat la baza culegerii folclorului nou într-o regiune în care construcția socialistă este înaintată, urmărind nu numai apariția elementelor noi, ci întreg procesul de transformare a folclorului zonei alese. Pornind de la principiul că nu numai fiecare loc ci și fiecare epocă are folclorul său, M. Pop consideră folclor contemporan „numai acele creații populare care corespund gîndurilor, idealurilor și năzuințelor de astăzi ale poporului muncitor" (p. 60). Așteptăm cu interes publicarea rezultatului cercetărilor întreprinse de autor, mai ales că în prezentul articol se și anticipează unele constatări generale asupra folclorului nou. Astfel s-a observat că în repertoriul nou de cîntece apar diferențieri individuale (p. 61). De asemenea s-a constatat apariția unor categorii folclorice noi : „poezia populară propriu-zisă, necîntată, recitată la manifestările de amatori, publicată în gazetele de perete" (p. 63). Apoi s-a verificat fundamentala teză susținută de Béla Bartók cu privire la procesul de înnoire a folclorului : poporul nu creează cîntece cu totul noi, dar are o mare predispoziție, o mare capacitate de a le transforma pe cele moștenite. Creația nouă se situează deci „în continuarea tradiției" (p. 64). Tradiția și noul „formează o unitate dialectică".

Ligia Bîrgu în „Unele probleme de compoziție și de realizare artistică în creația nouă" se rezumă la o serie de constatări despre compoziția cîntecului nou și la cîteva probleme estetice specifice genului. Autoarea arată că temele majore ale cîntecului nou sînt : „Cîntarea Republicii, a Partidului, dragostea de patrie, precum și elementul nou, socialist, care a luat naștere în satele noastre, gospodăria colectivă etc." (p. 69). În raport cu conținutul versurilor, L. Bîrgu desprinde unele probleme de măiestrie artistică ale creației noi : creșterea imaginilor, monologul, portretul etc. Către sfîrșitul articolului este arătată și influența crescîndă a literaturii culte asupra literaturii populare, ca urmare a ridicării continue a nivelului cultural. Apar cu această ocazie și fenomene de prelucrare aproape conștientă a elementelor tradiționale, iar autoarea conchide că asemenea manifestări par să contureze aspectele dezvoltării folclorului în viitor (p. 79).

În articolul „Cîteva din problemele orchestrelor populare" de Eugenia Cernea sînt arătate unele importante măsuri ce trebuie luate pentru înlăturarea procesului de infiltrație în muzica ansamblurilor noastre populare a elementelor străine de folclor. Cele peste 20 de orchestre populare din țară, constituite pe baza vechilor tarafuri, sînt instituții artistice noi și au încă nevoie de o îndrumare atentă. Numai astfel își vor putea îndeplini rolul lor, acela de a educa auditoriul în aprecierea valorilor populare reale. Ceea ce lasă însă de dorit în melodiile orchestrelor populare este faptul că multe dintre ele și-au pierdut într-o oarecare măsură specificul țărănesc, ca urmare a adaptării în trecut a stilului și repertoriului fostelor tarafuri gusturilor burgheziei orășenești. O situație nesatisfăcătoare se află în domeniul repertoriilor vocale: mulți cîntăreți populari nu posedă un repertoriu vocal, ci învață cîntecele transmise de Radiodifuziune ; ei vădesc totodată și o lipsă de atenție în ceea ce privește tematica textelor (p. 84) și resping și unele din cele mai valoroase cîntece ale repertoriului popular vechi (p. 85). În ceea ce privește prelucrarea sau aranjarea pieselor folclorice, trecerea de la taraf la orchestra populară pune probleme spinoase. Astfel apar deseori greșeli serioase în armonie, polifonie, orchestrație și formă, care ar putea fi evitate pe de o parte prin studierea disciplinelor muzicii culte, pe de altă parte prin aprofundarea caracteristicilor folclorului muzical. Constatările cele mai de seamă pe care le face E. Cernea sînt cele privitoare la melodie. Elemente intonaționale ale stilului de operetă și de jazz, arată autoarea, încep să se infiltreze în unele melodii ale orchestrelor populare. Acest fenomen profund dăunător duce la denaturarea specificului folclorului nostru. În domeniul melodiei, orchestrele nu trebuie să meargă pe alt drum decît acela „de păstrare și cultivare a melodiei populare" (p. 93). Chiar și în îmbogățirea acompaniamentului „muzicanții trebuie să folosească *motivele melodice ale melodiei populare însăși*". Ne declarăm întru totul de acord cu această soluție, care pare, specifică atît muzicii culte românești, cît și polifoniei populare. E suficient să subliniem, de pildă, rolul melodiei în opera lui George Enescu, melodie care subordonează toate celelalte elemente ale structurii unei lucrări muzicale : armonie, contrapunct, orchestrație, formă. În același timp însă și în exemplele de polifonie populară pe care le cunoaștem din muzica aromînă [1]), rolul melodiei este același. Mai mult chiar, însăși unele procedee specifice ale acestei polifonii populare se regăsesc în polifonia enesciană din ultima perioadă de creație a compozitorului : plecarea și întoarcerea la unison etc. Prin urmare dacă situația se prezintă astfel în muzica populară și în muzica cultă românească, atunci aceasta este calea și pentru muzica orchestrelor noastre populare. Numai că e nevoie „de o cunoaștere conștientă a folclorului și o ridicare conștientă a nivelului ideologic și profesional al muzicanților".

Raportul dintre folclor și mișcarea artistică de amatori este pe larg studiat în articolul „Folclorul și mișcarea artistică de amatori" de Florin Georgescu. Mișcarea artistică de amatori organizată în cadrul căminului cultural, îndrumată de casele raionale de cultură și casele de creație populară și activînd și pe linia organizațiilor sindicale, a luat astăzi proporții de masă. În producțiile sale artistice, mișcarea de amatori folosește aproape întotdeauna folclorul. Între mișcarea artistică de amatori și folclor se produce astfel un schimb de elemente care „are ca urmare pentru ambele o îmbogățire a conținutului și formei faptelor artistice". Dacă mișcarea artistică de amatori este în bună parte condiționată de participarea folclorului, „în același timp ea joacă un rol însemnat în dezvoltarea fenomenelor noi de folclor". De aceea se cere ca producția de noi bunuri folclorice din cadrul mișcării artistice de amatori să fie îndrumată în vederea integrării ei în specificul artei noastre populare. Tocmai în acest sens, minuțioasa notare a interacțiunii dintre folclor și mișcarea artistică de amatori, pe care o dovedește articolul lui Fl. Georgescu, trebuie completată cu măsurile atît de substanțiale pe care le preconizează studiul de mai sus al Eugeniei Cernea. Propunerile pentru o realizare de calitate făcute orchestrelor noastre populare credem că sînt folositoare în ce au ele mai general și activității artistice de amatori.

*

Muzicii noastre populare îi sînt dedicate o serie de remarcabile studii aparținînd unor cunoscuți cercetători ai cîntecului popular.

Pentru cititorii valoroasei lucrări, „Instrumentele muzicale ale poporului ro-

[1]) Revista de folclor nr. 2/1958, p. 79.

mîn" de Tiberiu Alexandru, comunicarea aceluiaşi autor „Despre ansamblul de fluiere al lui Iustin Sora din Ticvaniul mic (raionul Oraviţa)", publicat în revista de care ne ocupăm, este o completare, o adîncire a unor aspecte particulare ale capitolului instrumentelor aerofone din volumul amintit mai sus şi care nu putea intra în economia alcătuirii acelui volum. Descriind cu minuţiozitate construcţia fluierelor celor trei Iustin Sora (tatăl, fiul şi nepotul) şi colorînd textul cu numeroase dialoguri în care relatările informatorilor apar în scriere fonetică, T. Alexandru descrie şi felul lor de a cînta, arătînd că „Iustin Sora este cel dintîi instrumentist popular de la noi care s-a gîndit să organizeze un ansamblu de fluiere care să cînte pe mai multe voci" (p. 121). Ar fi desigur interesant pentru cercetătorii polifoniei populare ca autorul să transcrie într-un viitor studiu alături de cele cîteva exemple melodice alese din repertoriul ansamblului şi cîteva exemple polifonice. Şi aceasta pentru că principiul supremaţiei liniei melodice de bază — pe care îl remarcam mai sus atît în arta cultă (Enescu) cît şi în polifonia populară (aromînă) — se manifestă în cazul ansamblului I. Sora sub forma „potrivirii" cu melodia a celor două contrapuncte acompaniatoare, dar aceasta fără ca aceste contrapuncte să se „potrivească" şi între ele. De aici unele disonanţe neaşteptate care nu supără simţul armonic al interpreţilor, deşi ei au fost înrîuriţi în armonizările lor de o îndelungată practică în corul din localitate şi de fanfarele din regiune.

Reluînd mult disputata problemă a gamei ţigăneşti, Gheorghe Ciobanu îşi propune în articolul „Despre aşa-numita gamă ţigănească" să elucideze problema originii unei scări cu două secunde mărite (G, a, b, cis, d, es, fis, g), denumită pe nedrept de unii „scara naţională" sau „scara armonică naţională", iar de alţii „gama ţigănească". Prima denumire trebuie de la început înlăturată, deoarece această scară este inexistentă în cîntecul popular românesc propriu-zis, cu excepţia *unei singure balade* [2]), *a unor creaţii* culte în stil popular şi a unei părţi din repertoriul lăutăresc, în special de oraş (p. 141). În ceea ce priveşte cea de a doua denumire, cercetătorii au păreri diferite. Primul care şi-a pus întrebarea cum poate fi explicată prezenţa în Balcani a gamelor cu secundă mărită, este Béla Bartók. Constatînd existenţa lor şi la turci, dar neîntîlnind gamele cromatice în întregul lor folclor, B. Bartók nu putea afirma cu precizie că ele ar fi fost preluate prin intermediul folclorului turc. „Dacă nu de la turci — se întreabă Bartók — atunci de unde, de la cine a putut ajunge în Balcani acest fel de gamă?" Oszkar Dinczér răspunde la această întrebare : din India, prin ţigani. În adevăr, teza poate fi susţinută printr-o serie de argumente. Mai întîi existenţa gamei noastre în muzica indiană. Apoi plecarea în sec. V din India în Persia a unui număr de 10.000 de Luri, foarte buni muzicanţi, care erau ţiganii. In fine, presupunerea că vioara ar fi instrumentul străvechi al ţiganilor, amintind de vechiul instrument cu arcuş hindus numit dilruba. Astfel, atît „gama ţigănească" cît şi vioara au trecut din India la perşi, arabi, turci şi europeni prin intermediul ţiganilor. Gheorghe Ciobanu este însă de altă părere. Gama ţigănească — spune autorul — „nu are nimic ţigănesc în ea şi nici nu ne-a venit din India, o dată cu ţiganii, ci ne-a venit din lumea perso-arabă prin mijlocirea turcilor" (p. 142). Argumentele sale sînt, pe scurt, următoarele :

— Existenţa gamei la populaţiile perso-arabe anterior venirii ţiganilor [3]).

— Neîntîlnirea gamei pretutindeni unde există ţigani (de pildă la bulgari), ci numai acolo unde a existat o viaţă de curte la care cultura muzicală a fost puternică.

— Pretutindeni ţiganii şi-au însuşit cîntecele popoarelor sau claselor sociale în mijlocul cărora au trăit şi pe care le-au servit. Repertoriul cu care ţiganii şi-au însuşit gama în discuţie este repertoriul clasei stăpînitoare otomane şi a celor de sub directa ei influenţă.

— Influenţa muzicală turcă s-a exercitat şi asupra popoarelor Europei sud-estice şi centrale — şi în primul rînd asupra romînilor şi maghiarilor — timp de secole.

— la baza culturii turceşti stă influenţa puternică a culturii muzicale perso-arabe, aşa cum dovedeşte întreaga terminologie folosită de muzicanţii timpului dar şi de muzicanţii ţigani.

— Aşa-numita gamă „ţigănească" nu este decît gama makamului Hisar sau Hcosar a lumii bizantino-turco-arabe, de unde ne-au venit cîntecele care au circulat intens la noi.

În scopul de a umple un gol în folcloristica noastră rezultat din lipsa studiilor despre genurile populare şi pentru a risipi confuzia creată în problema diferenţierii *doinei de genurile populare în*rudite, Emilia Comişel semnează un substanţial articol intitulat „Preliminarii la studiul ştiinţific al doinei", care, fără a-şi propune o examinare exhaustivă a acestui *gen popular, înfăţişează totuşi un ta*blou destul de complet asupra originii istorice a doinei, a funcţiilor ei în societate, a textelor pe care e cîntată, a structurii ei muzicale etc.

În trecut, prin doină se înţelegea „orice producţiune lirică, diferită de cîntecul ritual, de cîntecul epic şi de joc", iar astăzi se mai continuă să se numească doină „orice melodie ornamentată executată rubato". Realitatea însă este că în domeniul liric, neocazional, întîlnim din punct de vedere muzical două genuri : *„cîntecul propriu-zis* — în care expresia este concentrată în forme concise, fixe, organizate după legile melodiei — şi *doina* (numită de Const. Brăiloiu — «propriu-zisă»), ale cărei trăsături stilistice şi compoziţionale rezultă din preponderenţa recitativului (de esenţă dramatică)" (p. 150). Doina este *„o melopee pe care executantul-creator o improvizează într-o nesfîrşită variaţie, pe baza unor formule şi procedee tradiţionale* (elaborate în practica colectivităţii)". Este deci alcătuită dintr-un complex de elemente tradiţionale, fixe, diferite de ale cîntecului propriu-zis şi din elemente libere, improvizatorice. Elementele recitative se împletesc şi se echilibrează cu cele lirice, cantabile, expresia fiind reţinută, decentă, sobră. Textul şi muzica formează un tot indisolubil în momentul execuţiei. În ceea ce priveşte tematica literară, nu se poate face o diferenţiere netă : „pe un text liric se cîntă, uneori în aceeaşi regiune ori comună, melodii de cîntec sau doină" (p. 150). Conţinutul literar este extrem de variat : dragostea, suferinţele de tot felul, revolta împotriva nedreptăţilor sociale, viaţa haiducească, atitudinea faţă de muncă etc. După 23 August, poporul a reactualizat doina, adaptînd-o noilor condiţii de viaţă. Em. Comişel combate astfel teoria cu privire la caracterul exclusiv nostalgic, melancolic, pasiv al doinei, punînd accentul pe „numărul mare de exemplare care oglindesc optimismul, lupta poporului pentru libertate şi pentru o viaţă mai bună".

Plin de semnificaţii este şi pentru doină citatul lui Asafiev, care afirmă că în muzică „formele lente se formează greu, e culmea în care — în istoria oricărei arte — se concentrează sforţările unei serii de veacuri". De aici şi părerea autorei că doina, unul din cele mai vechi genuri muzicale s-a constituit nu în comuna primitivă, unde întîlnim cîntece rituale, ci în epoca feudală sau prefeudală. Doina reprezintă deci o fază superioară în dezvoltarea muzicii populare, de lărgire şi de *îmbogăţire a mij*loacelor de expresie, avînd contingenţe mai dese cu viaţa de toate zilele. Frămîntările omului, conştiinţa personalităţii sale, nevoia de a-şi exprima sentimentele şi gîndurile proprii în mod individual, dar corespunzător întregii colectivităţi — acestea sînt elementele noi pe care le aduce doina în evoluţia folclorului.

Fără a putea urmări mai departe numeroasele detalii de mare interes prin care Em. Comişel descrie structura muzicală a doinei, am vrea totuşi să sugerăm folcloriştilor noştri ideea, deosebit de importantă pentru compoziţia şi muzicologia românească, de a cerceta dacă nu se pot stabili apropieri, sau corespondenţe între sistemele ritmice şi structura modală a cîntecului popular. Adică, de pildă, dacă sistemul ritmic parlando-rubato, nemetric, aşa cum îl întîlnim în doină, nu preferă scări cromatice sau cel puţin mai multe alunecări netemperate decît sistemul divizionar, acesta putîndu-se împăca mai bine cu scările diatonice sau cel puţin cu intonaţiile temperate etc., deci, dacă există sau nu în cîntecul popular legi care să guverneze în acelaşi timp ritmul şi intonaţia. Nu ştim dacă folcloriştii noştri şi-au pus aceste probleme, sau dacă ele pot fi puse în cadrul artei populare, dar elucidarea lor ar avea consecinţe fertile în munca unor compozitori şi muzicologi actuali.

Al. Amzulescu îşi propune în articolul „Observaţii critice în problema studierii baladei" să combată teoria lui N. Iorga despre originea baladelor. Crezînd că balada românească s-a născut către sec. XIV în cadrul curţii feudale (balada de curte) sub influenţa guslarilor (cîntăreţi sîrbi pripăşiţi la curţile voevozilor români), N. Iorga este un adept al originii

[2]) Em. Comişel în articolul „Preliminarii la studiul ştiinţific al doinei" indică această scară printre tipurile de scări pe care le foloseşte doina (pag. 156, ex. 6), ceea ce înseamnă că e prezentă şi în unele doine.

[3]) Interesant ar fi dacă s-ar dovedi de unde au preluat perso-arabii gama în chestiune : este ea o preluare sau un fenomen de poligeneză ?

aristocratice a eposului. Autorul opune acestei teze următoarele argumente :

— Din cele mai vechi timpuri au existat la romîni unele cîntece epice cu caracter fantastico-mitologic izvorîte din poetizarea unor vechi mituri şi credinţe (de pildă unele colinde voiniceşti şi vînătoreşti ce povestesc lupta eroului cu leul, cerbul etc., colindul mioriţei etc.).

— A existat o veche convieţuire slavo-romînă prefeudală care explică asemănările repertoriului epic.

Secolele XV—XVI marchează o epocă crucială în dezvoltarea baladei, dar nu sînt secolele în care a apărut pentru prima oară balada romînească. În această epocă, pe trunchiul vechii comunităţi slavo-romîne şi a rudimentelor de cîntec epic romînesc străvechi, balada se dezvoltă din nou prin realimentarea cu suflul epic balcanic, căpătînd o structură poetico-muzicală definitivă.

În articolul lui Felix Hoerburger intitulat „Ustensile şi instrumente muzicale în orient", autorul caută să stabilească vechea funcţie folclorică pe care o aveau obiectele întrebuinţate în jocurile populare. Unul din primele ustensile de dans este arma, care a avut o întrebuinţare cvasi universală. Rolul ei pare a traduce un gest războinic, o desfăşurare de forţă, o tradiţie eroică. Dar autorul descoperă aici mai mult decît atît. Zgomotul care acompaniază unele rituale pare să confirme ideea că în toate dansurile cu arme avem de-a face cu un „exorcism apotropeic" : gonirea duhurilor rele prin zgomot (pag. 254). Uneori se urmăreşte gonirea demonilor duşmani ai vegetaţiei în scopul stimulării fecundităţii : „dansul de harem" sau „de ventre" (p. 255). Aceeaşi semnificaţie o au şi celelalte ustensile de dans : zornăitoarele, clichetele şi toba.

Plecînd de la configuraţia zonelor de influenţă a celor mai vechi cîntece populare romîneşti, cîntece cu un fond precreştin, mitologic : cîntecul bradului, cîntecul zorilor — ambele cîntece rituale funebre — şi colindele, O. Bîrlea, în studiul intitulat „Folclorul şi unele probleme ale dezvoltării poporului romîn", stabileşte existenţa la noi a două zone geografice la care fondul arhaic al folclorului a fost bine păstrat. Aceste două zone, numite de autor „vetre" folclorice, depăşeau graniţele celor două ţări romîneşti şi culmea Carpaţilor. „Zona sudică îşi avea baza pe o linie ce pornea de la Dunărea bănăţeană, peste dealurile vestice ale Banatului pînă în culmea Bihorului, întinzîndu-se spre răsărit pînă pe culmea munţilor Perşani şi în zona Cîmpulung-Tîrgovişte, avîndu-şi centrul de greutate în masivul Orlea, care este triconifiniul dintre Ardeal, Banat şi Oltenia. Zona nordică se întindea din Ţara Oaşului, peste Carpaţi, pînă în obcinele Cîmpulungului Moldovenesc" (p. 199). Cele două zone sînt profund deosebite în privinţa menţinerii repertoriului vechi, autorul arătînd minuţios modul de răspîndire al celor trei cîntece rituale amintite. Faptul că zonele s-au dezvoltat aparte pare să fie explicat de migraţiunea popoarelor care au împărţit masa romînească în două insule. „Numai în aceste două zone ce îmbracă teritorii masiv-muntoase, deci mai greu accesibile străinilor, cu multe depresiuni interioare, s-a putut menţine un ritm de dezvoltare mai sigur şi în consecinţă s-a înfiripat o viaţă folclorică mai nestingherită" (p. 199). Ipoteza celor două nuclee, puncte de reazim ale dezvoltării poporului romîn, concordă cu o serie de fapte istorice cum ar fi : continuitatea poporului romîn în nordul Dunării şi apariţia primelor state romîneşti tocmai în aceste zone. De asemenea, faptele de limbă confirmă în parte această ipoteză.

Plecînd de la constatarea că doina oltenească şi cea din Oaş şi Maramureş sînt singurele tipuri cu sunete „sughiţate" (Schluchztöne), şi admiţînd „părerea unora că acest tip melodic ar fi o moştenire tracă — sau orientală venită la noi prin traci —, existenţa lui în zona nordică ar dovedi caracterul străvechi al aşezărilor romîneşti de aici" (p. 200). Astfel s-ar contrazice cercetările întreprinse de şcoala lingvistică din Cluj, care afirmă că zona nordică, mai recentă decît cea sudică, s-ar fi constituit prin migraţia populaţiei din sud spre nord.

*

În „Satira în literatura populară" S. Stroescu îşi propune să înceapă studiul pe nedrept neglijat pînă acum al satirei populare. Fără a face o analiză a mijloacelor stilistice de realizare ale satirei, obiectiv pe care vrea să-l atingă într-un viitor articol, S. Stroescu arată în ce constă rolul social al acestui gen popular. Elementul satiric este fie aspru, atunci cînd este vorba de antagonism de clasă, fie îşi păstrează o anumită seninătate atunci cînd are un rol educativ, de îndreptare a defectelor (trufia, minciuna, lăcomia, cleveteala, frica, înşelătoria, hoţia, prostia etc.). „Tot ceea ce intră în contradicţie cu concepţia despre lume şi despre viaţă a ţăranului muncitor este prins şi reflectat de inteligenţa lui ascuţită". Satira populară este deci „o adevărată oglindă în care apare în chip concret contrastul dintre calităţi şi defecte".

*

Basmului popular îi sînt dedicate în prezentul volum două articole : „Lucrările şi problemele pregătirii catalogului basmelor populare maghiare" de A. Kovács şi „«Cîinele ţarului» în tradiţia populară maghiară" de L. Dégh.

Primul articol arată importanţa alcătuirii unui catalog al basmelor populare maghiare şi indică principiile ştiinţifice care călăuzesc pe cei care îl elaborează. A. Kovács adresează un apel folcloriştilor din ţările vecine R.P. Ungare, în vederea realizării unui ajutor reciproc în domeniul sistematizării şi tipologizării basmelor. Punctul de plecare trebuie să fie recunoaşterea că tezaurul de basme este, într-o anumită proporţie, comun mai multor ţări. Cunoaşterea diferitelor tipuri de basme pe un vast teritoriu ar putea duce la stabilirea tipurilor de basme, care lipsesc din catalogul Aarne — Thompson, întocmit pe baza materialului nord-european şi german, şi care ar putea fi : a) comune întregii Europe centrale, b) comune numai cu anumiţi vecini şi c) specific naţionale.

Linda Dégh se opreşte asupra metodelor prin care putem stabili versiunea naţională a unui basm comun mai multor popoare. Povestitorul — spune autoarea — se orientează după subiectul fixat în memorie, dar atunci cînd reproduce basmul, el poate colora sau întuneca unele părţi datorită însuşirilor personale. Aceste modificări, — care nu ating de cele mai multe ori structura basmului şi se datoresc uitării unor motive, manifestîndu-se deci „în cadrul restrîns al subiectului şi trăsăturilor neesenţiale ale basmului" (p. 222) — pot fi mai mici sau mai mari. De toate însă trebuie să ţinem seama, deoarece prin stabilirea trăsăturilor comune tuturor acestor modificări obţinem versiunea naţională. Elaborarea unor asemenea studii este de un remarcabil interes : s-ar putea cunoaşte prin compararea diferitelor tipuri ale variantelor internaţionale, ce este specific în varianta naţională din punctul de vedere al combinaţiei, compoziţiei şi stilului şi astfel s-ar putea defini mai bine trăsăturile spirituale esenţiale ale unui popor. În formarea versiunilor naţionale, L. Dégh arată că se impun atenţiei noastre două importante momente : „De o parte selecţionarea din materialul de motive puse la dispoziţie de tezaurul european al folclorului, iar pe de altă parte integrarea în cadrul cunoscut, pe baza unor noi trăiri şi înţelegeri" (p. 224). Aceste două momente — „selecţionare" din tezaurul artistic comun mai multor popoare şi „integrare" în cadrul naţional, pe baza unor „noi trăiri şi înţelegeri" — nu le regăsim oare şi în formarea stilului naţional, de pildă al artei muzicale culte ? Nu folosesc compozitorii noştri mijloace tradiţionale elaborate în cursul timpului de arta muzicală europeană (formă, contrapunct etc.) şi nu toarnă în aceste tipare un spirit autentic naţional rezultat din inspiraţia melodico-ritmică populară şi din noile „trăiri şi înţelegeri" ? Cunoaşterea felului în care creatorul popular ştie să integreze un bun popular în cadrul spiritualităţii sale specifice ar fi desigur de un netăgăduit folos şi pentru creatorul cult.

*

Bogatul şi instructivul material publicat de Revista de folclor recent apărută, seriozitatea, larga informaţie şi temeinica aprofundare a folclorului pe care o dovedesc diferitele articole, trecerea folcloriştilor de la stadiul de culegere la cel de interpretare a artei populare şi atacarea cu îndrăzneală a unor probleme teoretice de un deosebit interes ştiinţific — toate acestea ne îndreptăţesc să aşteptăm şi în viitor de la folcloristica noastră realizarea unor noi lucrări de valoare, care să fie la înălţimea artei pe care o studiază şi o interpretează.

O critică a criticii

Cu cîteva luni în urmă, lucrînd la muzica filmului „Pe drumurile Romîniei", am compus cîntecul „Țară scumpă, să trăiești!" Versurile au fost scrise de Nina Cassian.

Cîntecul avea un rol important în film. Motivul lui principal era și leitmotivul filmului. Cîntecul însoțea imaginile care arătau demonstrația oamenilor muncii.

Versurile refrenului sînt grăitoare :

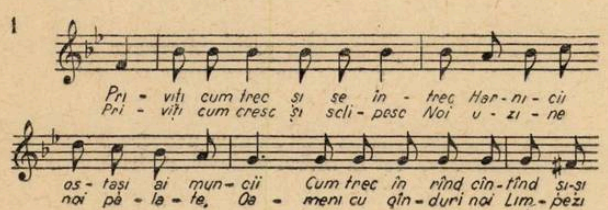
Priviți cum trec și se-ntrec
Harnicii ostași ai muncii
Cum trec în rînd cîntînd
Și-și înalță-n soare pruncii.

Ziarul „Scînteia", apreciind producția mea și a Ninei Cassian, ne-a tipărit cîntecul.

Mai apoi, cîntecul a fost publicat de către Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor în culegerea „Puternică, liberă, pe soartă stăpînă".

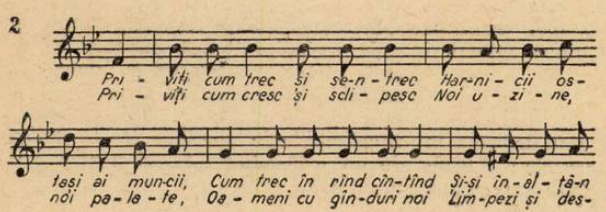
Dar, vai, spre deosebire de ziarul „Scînteia" — în care cîntecul apăruse fără greșeli — aci în culegere a putut apare asemenea eroare gravă :

1



în loc de, (corect) :

2



Deci o dublă și regretabilă greșeală de prozodie și muzică, desigur neintenționată, dar care practic face din cîntec un rebut, căci cine ar mai dori să cînte o piesă cu asemenea prozodie absurdă? Greșeala aceasta aruncă o lumină proastă asupra muncii Editurii Muzicale, căci una din două: ori editura trebuia să refuze tipărirea unui cîntec monstruos, ori trebuia să ceară lămuriri autorilor, ceea ce ar fi dus la rezultatele cele mai bune. (Putea fi consultat de altfel și ziarul „Scînteia" la numărul cînd mi s-a publicat cîntecul).

Dar iată că doi tovarăși vigilenți în probleme de prozodie au pus greșeala pe seama mea și a Ninei Cassian.

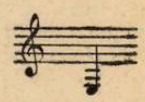
În nr. 9 al revistei „Muzica", tov. P. Brîncuș recenzînd cîntecele noi, spune despre cîntecul meu că deși se impune prin „simplitatea aranjamentului coral" prezintă, totuși, „greutăți serioase de execuție, deoarece accentele metrice nu corespund celor melodice". E un fel candid de a spune că lucrarea este inexecutabilă. Adevărat că autorul nu se îndoiește că greșeala ne aparține nouă autorilor.

Nu de mult, la un cenaclu al Uniunii Compozitorilor, tov. M. Socor după audierea muzicii (deși aceasta fusese cîntată cu accentele corecte) a ridicat și el aceleași obiecții. Nici dînsul nu s-a gîndit că eroarea ar putea aparține editurii.

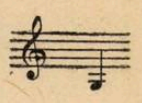
Nici unul din acești doi tovarăși, care — sînt convins — citesc zilnic „Scînteia", nu s-au gîndit să se uite în această privință și în ziar, la numărul în care s-a publicat cîntecul.

E adevărat că în cîntecele noastre, ale compozitorilor, apar uneori greșeli de prozodie, venind din neatenție, dar aici e clar că e o greșeală sistematică *și boacănă, care trebuia să pună pe gînduri pe cei ce critică, făcîndu-se să se intereseze mai îndeaproape de originea ei.*

Este ca și cum într-o piesă de vioară editată ar fi apărut,



în loc de



Nu știe oare compozitorul că vioara poate cînta doar pînă la nota sol de jos ? Sau ca și cum un tablou ar fi judecat după o reproducere în care culorile ar fi mișcate, nemaicoincizînd cu desenul. Ar fi oare aceasta o critică „serioasă", verosimilă ? Nu știe oare pictorul să aplice culorile, dacă reproducerea îi transformă tabloul în rebut ?

Regret că lucrurile au ajuns aici, dar pentru a nu perpetua o disonanță care plutea în aer (prelungită după cum se vede cu pedalizație între nr. 9 din „Muzica" și cenaclul Uniunii) a trebuit să o rezolv în rîndurile de mai sus.

ANATOL VIERU

Prime audiții de muzică simfonică romînească

Dumitru Bughici: Patru scene coregrafice

Suita pentru orchestră Patru scene coregrafice a fost începută de Dumitru Bughici la finele anului 1958 și terminată la începutul anului 1959. Autorul dedică aceste patru piese simfonice orchestrelor din provincie, care nu au o experiență prea bogată și nici posibilități tehnice deosebite. În acest sens compozitorul împrospătează repertoriul muzicii romînești cu o lucrare simplă, accesibilă, cu melodii care se reține ușor. Pentru a putea pătrunde mai bine acțiunea suitei, care a fost destinată de compozitor să fie interpretată coregrafic, redăm în cîteva cuvinte conținutul ei.

În prima parte (preludiu) capătă glas sentimentul unei văduve de război, care seara, cînd își leagănă copilul, are în fața ochilor imaginea soțului mort pe front. Gîndul care o va răscoli toată viața este situația tragică pentru cei mulți de a se jertfi într-un război nedrept. Partea a doua (scherzo) intitulată „Marele atlet al familiei" este o scenă de întrecere la o alergare de copii. Sînt prezente diferite persoane care urmăresc pantomimic această competiție. Partea a treia (andante) ilustrează scenic o poveste nefericită de dragoste din trecut. Finalul suitei, Dans de bucurie, încheie lucrarea într-o atmosferă de bună dispoziție generală.

Cele Patru scene coregrafice au un pronunțat caracter melodic, putînd fi înțelese direct de ascultători. Compozitorul se sprijină pe cîntecul popular, fără a recurge la „citate" ci compunînd în spiritul acestuia. Armonia este simplă, orchestrația sonoră, fără dificultăți de ordin instrumental, răspunzînd scopului propus de autor de a scrie o muzică accesibilă. Desigur că Dumitru Bughici a progresat mult de la această lucrare la poemul eroic „Filimon Sîrbu", unde conținutul pune probleme de creație mult mai ample cerînd și dezvoltări simfonice, precum și întrebuințarea unor forme de expresie mai evoluate, mai cuprinzătoare.

Sergiu Sarchizov: Simfonieta în do major pentru orchestră de coarde

Această compoziție, începută în octombrie 1956 și terminată în martie 1957, are trei părți contrastante, continuînd astfel tradiția clasică a genului. Lucrarea denotă muzicalitate, elan tineresc și — fapt caracteristic pentru compozitor — un romantism avîntat cu multe nuanțe lirice îndeosebi în prima parte. Optimismul care animă finalul ar conferi plasticitate și sens întregii simfoniete, dacă nu ar exista o anumită incoerență stilistică, de care vom aminti. Construcția este solidă, dovedind un remarcabil simț al formei; armonia ne apare variată, în timp ce orchestrația este plină de culoare, constituind elementul cel mai reușit al compoziției. Cu toate acestea, lucrarea păcătuiește prin lipsa de unitate de stil: influențele suferite de compozitor denotă o orientare sănătoasă, dar nefiind organic asimilate imaginea muzicală pierde din forță. Astfel, prima parte are un conținut liric tributar celui ceaikovskian, partea a doua aduce un contrast prea mare, o lume sonoră mult prea îndepărtată, cu rădăcinile adînc împlîntate în solul cîntecului nostru popular, iar partea a treia este total diferită de prima și de a doua, atît prin melos cît și prin ritm sau armonie cu reminiscențe prokofieviene. În felul acesta cele trei părți ale simfonietei ne apar oarecum de sine stătătoare, lipsind acea legătură între secțiuni care trebuie să existe în orice lucrare muzicală pentru a convinge. Dar compozitorul a depășit acest stadiu făcînd un salt considerabil în recenta sa lucrare, oratoriul pentru cor, soliști și orchestră „Pe lespedea eroilor".

Zeno Vancea: Preambul, Intermezzo și Marș

În concertul din luna mai a orchestrei cinematografiei sub conducerea dirijorului Paul Popescu a fost prezentat în primă audiție tripticul compozitorului Zeno Vancea „Preambul, Intermezzo și Marș" iar în concertul din 22 noiembrie Filarmonica „George Enescu" a reluat sub bagheta maestrului George Georgescu această lucrare, care a fost interpretată viguros, cu multă siguranță și pregnanță ritmică.

În mai toate lucrările compozitorului am putut observa o bogată inventivitate melodică în spiritul cîntecului popular, o vădită înclinație spre lirism și o pronunțată trăsătură polifonică. Genul mai apropiat de sensibilitatea sa este cel al muzicii de cameră. În acest sens cele două cvartete de coarde, Divertismentul pentru cvartet de coarde, Preludiu și fugă pentru pian, Liedurile pe versuri de Bacovia sînt dovezi grăitoare. În creația simfonică, de cele mai multe ori din pricina unor complicații polifonice, muzica compozitorului ne apărea mai puțin convingătoare. Cu totul altfel stau lucrurile în acest triptic în care Zeno Vancea aduce un conținut nou, o muzică plină de optimism, robustă, cu o expresie puternică și cu rădăcini mult mai adînci în muzica contemporană. El părăsește acel „idilism folcloric" care se manifesta uneori în lucrările sale mai recente și încearcă o transfigurare a melosului popular cu o mai mare participare proprie. Armonia este bogată, uneori cu nuanțe de asperitate, polifonia nu mai devine un scop în sine ci se subordonează expresiei, în timp ce ritmul foarte pregnant și orchestrația sonoră, strălucitoare, se ridică la un nivel artistic de o calitate remarcabilă. Mai puțin conturat ne-a apărut Intermezzo-ul, în această parte regretăm lipsa caldului lirism și a cantilenei de o respirație amplă care caracterizează multe din mișcările lente ale compozitorului. În prima parte apar evidente unele influențe bartokiene, în timp ce în final întîlnim momente ce ne amintesc de muzica lui Prokofiev. Cu toate acestea, lucrarea rămîne în picioare și constituie o realizare măiastră, un prețios aport la muzica simfonică romînească.

DORU POPOVICI

Pentru cine dă Filarmonica „George Enescu" concerte de muzică de cameră?

O dată cu stagiunea 1959—1960, Filarmonica „George Enescu" și-a intensificat activitatea concertistică prin introducerea în planul său de activitate a concertelor populare. Aceste concerte se vădesc cu totul necesare. Ele au programe de largă accesibilitate, soliști de calitate și publicul le așteaptă cu mult interes. Sălile sînt de fiecare dată arhipline. Un exemplu concludent ni l-a oferit Concertul simfonic din seara de 17 noiembrie, cînd incinta Ateneului a fost umplută pînă la refuz de tineretul nostru universitar, venit să urmărească orchestra simfonică a Filarmonicii dirijată

de Mircea Basarab și avînd ca soliști pe clarinetistul Octavian Popa și violoncelistul Vladimir Orlov. Programul concertului, a cuprins muzică simfonică de Weber, Brahms, Saint-Saëns și Castaldi. A fost o manifestare care s-a bucurat de succes. Asemenea concerte, menite să popularizeze în rîndurile adînci ale tineretului muzica simfonică, își ating bine scopul.

Dar Filarmonica „George Enescu" desfășoară o remarcabilă activitate și în domeniul muzicii de cameră, dînd concerte bisăptămînale în sălile Dalles și Ateneu-studio. Este de relevat alcătuirea interesantă a programelor și munca serioasă a artiștilor care le interpretează.

Astfel, în cinstea zilei de 7 Noiembrie, soprana Arta Florescu a prezentat la Dalles, împreună cu compozitoarea și pianista Hilda Jerea, un program de cîntece și lieduri sovietice și românești — unele cum au fost „Glasul păsărilor" și „Fluturele" de Prokofiev, în primă audiție. Tot cu acest prilej un mănunchi de cunoscuți interpreți, unii dintre aceștia valoroși șefi de pupitre ai orchestrei simfonice „George Enescu", au interpretat sub bagheta dirijorului Mircea Basarab „Dixtuor-ul pentru suflători" de George Enescu.

Un alt program plin de interes a fost și acela al concertului din 11 noiembrie (sala Dalles) în cadrul căruia a putut fi ascultat „Divertismentul" în mi bemol major pentru oboi, fagot și pian de Mozart, „Suita pentru flaut, oboi și clarinet" de Ludovic Feldman și „Octetul în fa major" pentru coarde și suflători de Schubert. Tot astfel, cîteva seri mai tîrziu, soprana Emilia Petrescu și mezzo-soprana Martha Kessler au dat, acompaniate la pian de Nicolae Rădulescu, un concert de lieduri și duete vocale, cu un program foarte variat și bine conceput, cu lucrări din Schumann, Balakirev, Brahms și Franck apoi Zeno Vancea, Doru Popovici, Andreas Porfetye.

Toți acești interpreți își împlinesc, cu convingere, nobila lor misiune de a populariza muzica de cameră, atît cea universală cît și creația de acest gen a compozitorilor noștri. Dar nu putem să nu arătăm că această muncă artistică răspunde doar într-o mică măsură scopului propus acela al ridicării către muzica de cameră a unui număr cît mai mare de ascultători. Se știe că în anii culturii noastre noi, componența publicului și afluența sa în sălile noastre de concert s-au îmbunătățit, cunoscînd rezultate nemaiîntîlnite în trecut. Multe din concertele noastre de muzică de cameră se bucură de o puternică solicitare din partea publicului, expresie a creșterii nivelului artistic și interesului pentru muzică în rîndul oamenilor muncii. Cum se explică atunci faptul că mai întîlnim uneori concerte fără publicul corespunzător ?

De pildă în seara de 17 noiembrie sala Studio a Ateneului a fost, este adevărat, mai animată și entuziastă, dar din păcate, prea puțin populată. Au fost prezenți îndeosebi studenți, veniți să asculte pe colegii lor de Conservator — pianista Doina Margareta Prodan, clarinetistul Aurelian Octav Popa, fagotistul Miltiade Nenoiu — precum și pe pianistul Constantin Ionescu-Vovu, care au prezentat în chip satisfăcător muzică de cameră de Scarlatti, Mozart și Beethoven, de Jora, Filip Lazăr și Silvestri.

Dincolo de cunoscuta explicație că muzica de cameră este un gen dificil și puțin accesibil, credem că este mai util să vedem ce e de făcut pentru ameliorarea acestei situații. Noi credem că în primul rînd este necesar să se facă o publicitate mult mai activă și mai bine direcționată, despre aceste manifestări artistice. Este foarte indicat ca în instituțiile de cultură muzicală — la școlile medii și la Conservator — afișele cu concertele respective să nu lipsească niciodată. Afișele ar trebui să fie prezente, de asemenea, mai mult decît pe stradă, în mai toate instituțiile de cultură și artă ale Capitalei. Ar fi de dorit ca însăși direcția școlilor de muzică și a Conservatorului să facă o propagandă activă, în rîndurile studenților și elevilor, în favoarea concertelor de muzică de cameră și, de acord cu conducerea Filarmonicii „George Enescu", să pună la dispoziția tineretului bilete la prețurile cele mai accesibile. Același lucru este de recomandat a se face și în marile întreprinderi industriale ale Capitalei.

Credem, de asemenea, că organizarea chiar a unor concerte speciale de muzică de cameră — în felul în care au fost concepute concertele simfonice populare cu programe de accesibilitate lărgită și care își dovedesc pe zi ce trece valoarea — ar fi de natură să stîrnească mult interes în rîndurile tineretului, pentru acest gen de muzică.

J.-V. P.

Aniversarea Orchestrei Radio

La sfîrșitul lunii noiembrie orchestra simfonică a Radioteleviziunii și-a sărbătorit trei decenii de activitate. Desigur că acești treizeci de ani, deși înseamnă mult pentru cei care au fost martori la constituirea orchestrei — dacă orchestră se putea numi gruparea de cinci instrumentiști angajați de fosta societate a Radiodifuziunii — reprezintă totuși puțin în comparație cu vîrstele respective la care au ajuns alte colective simfonice, de la noi și de peste hotare, astfel că orchestra Radio rămîne și astăzi o formație relativ tînără. Rolul pe care l-a jucat ea în dezvoltarea culturii muzicale românești, mai cu seamă în anii Republicii este însă considerabil. În activitatea intensă, axată pe cultivarea muzicii noastre și pe difuzarea celor mai valoroase creații ale compozitorilor clasici, universali, din muzica sovietică și a popoarelor prietene, orchestra Radio s-a dezvoltat continuu și rapid ajungînd astăzi să se situeze drept a doua orchestră simfonică a țării. Muzica românească a deținut totdeauna un loc important în programele ei, iar în anii din urmă, orchestra microfonului românesc, alături de corul Radio se poate mîndri cu un număr impresionant de prime audiții, cuprinzînd majoritatea creațiilor inspirate nemijlocit de noile realități ale construcției socialismului, sau evocatoare ale trecutului de luptă al poporului nostru. Este de la sine înțeles că prin specificul ei, orchestra Radio a difuzat aceste creații nu numai în cadrul restrîns al Ateneului, ci, prin mijlocirea undelor, pînă în cele mai îndepărtate colțuri ale țării, contribuind astfel ca muzica să devină într-adevăr un bun al celor mulți.

Programele concertelor publice ale orchestrei Radio se caracterizează în general printr-o chibzuită alcătuire, alăturînd celor mai valoroase creații ale literaturii muzicale universale, opere contemporane, cu adînc conținut, aparținînd compozitorilor noștri sau reprezentînd culturile altor popoare. Din cultivarea persistentă a muzicii actuale și rezolvarea problemelor de tehnică instrumentală și de lectură pe care le ridică, din practica înregistrărilor, cu plusul de exigență în corectitudine impuse de acestea, în comparație cu concertele publice, a crescut tehnicitatea orchestrei Radio, s-au dezvoltat calitățile ei specifice, de formație capabilă de a executa în termen scurt și corect lucrări extrem de dificile. Valoarea artistică a orchestrei radio apare astfel întărită de o justă linie de repertoriu care permite totodată satisfacerea cerințelor ascultătorilor, cele ale obiectivelor programelor de emisiuni și dezvoltarea continuă a ansamblului.

Concertul jubiliar al orchestrei Radio, condus de cei doi dirijori permanenți Emanoil Elenescu și Iosif Conta, a fost alcătuit în întregime din lucrări românești și anume aparținînd unor compozitori care, în trecut sau în prezent, au fost legați de viața artistică a instituției. Partea a 2-a a concertului, condusă de Iosif Conta, a apărut mai bine realizată, pe primul plan

impunîndu-se execuţia impresionantă prin exuberanţă şi vitalitate, prin strălucire şi precizie a suitei extrase din baletul „Cînd struguriţ se coc" de Mihail Jora. Cu concursul corului Radio, condus de Carol Litvin şi al soliştilor Elena Cernei şi Octav Enigărescu, am reascultat cîteva fragmente din oratoriul „Scînteia eliberării" creaţie vocal-simfonică impresionantă, care îşi confirmă din nou valoarea şi forţa de convingere la reascultare, prin limpezimea şi caracterul concret al imaginilor muzicale destinate să servească tema luptei duse de partid în ilegalitate. În cele „Trei poeme" de Alfred Alessandrescu a fost redat cu fidelitate de către soprana Teodora Lucaciu caracterul lor de fine schiţe lirice.

Din prima parte a concertului, desfăşurată sub bagheta lui Emanoil Elenescu, desprindem execuţia strălucitoare a Rapsodiei romîne de Elenescu, dată de Ion Voicu, precum şi interpretările în general corespunzătoare şi fidele ale Rapsodiei a II-a de Enescu şi poemului simfonic „Mama" de Matei Socor. În această din urmă piesă, soloul de mezzosoprană a fost cîntat corect de Vera Rudeanu, făcîndu-ne însă pe alocuri să regretăm prezenţa vocală mult mai amplă a Zenaidei Pally. Cunoscutele „Dansuri romîneşti" de Theodor Rogalski au fost realizate mai puţin fericit, mai ales din cauza tempilor adoptaţi — în general prea rapizi, împiedicînd crearea contrastelor (în „Gaida") şi execuţia clară, reliefarea tuturor detaliilor, în „Hora din Muntenia".

Dar bineînţeles, munca artistică a acestei formaţii simfonice în plină dezvoltare se cuvine încă îmbunătăţită cu atît mai mult cu cît sarcinile care îi incumbă sînt mari şi multiple.

RADU GHECIU

Annie Fischer

Revenind, după mai mulţi ani, pentru a concerta la noi, Annie Fischer, artistă emerită a R. P. Ungare şi laureată a premiului „Kossuth", a regăsit căldura publicului bucureştean, în rîndurile căruia arta sa interpretativă aflase, din capul locului, toată preţuirea meritată. Realitatea este că pianista maghiară are o remarcabilă capacitate de a se interioriza contopindu-se cu conţinutul operei de artă. Trăind intens complexul emoţional al acesteia, ea îl comunică, fără mari demonstraţii exterioare, dar vibrant şi convingător.

Dispunînd de un repertoriu vast, Annie Fischer îşi îndreaptă totuşi preferinţele către clasicii muzicii — Haydn, Mozart, Beethoven — şi către romanticii veacului trecut. Schubert, Chopin, Schumann.

La concertul dat cu Filarmonica „George Enescu" dirijată de Mircea Basarab, a interpretat concertul al patrulea în sol major de Beethoven. Solista are o simplitate şi totodată distincţie în frazare, în expunerea discursului muzical, care prinde imediat pe ascultători. Ea a propus orchestrei scurta frază din allegro-ul iniţial al concertului de Beethoven, cu reticenţă şi discretă feminitate, încărcată totodată de o puternică tensiune interioară. Afirmarea majoră a acestei concepţii aveam s-o aflăm în mişcarea următoare, *Andante con moto*, unde Annie Fischer a împins, am putea spune la limită, exprimarea graţiei gingaşe şi timide cu care este învestit răspunsul pianului. Dacă solista ar fi imprimat şi o anumită creştere dramatică, o mai accentuată intensitate emoţională, dialogului pe care l-a susţinut cu orchestra, am fi avut dreptul să afirmăm că interpretarea concertului beethovenian a fost realizată în chip magistral, cu atît mai mult cu cît finalul a fost redat sărbătoresc, cu un brio cuceritor.

Din Beethoven, pianista a interpretat apoi, la recital, sonata „Patetica". Am găsit potrivită introducerea în program a unei asemenea lucrări foarte cunoscute — poate cea mai populară din sonatele lui Beethoven. Numai că în cazul acesta interpreta era datoare să comunice o mare vigoare şi strălucire elementelor esenţiale ale lucrării, un suflu dramatic de o cît mai mare intensitate care să atingă pateticul măreţ şi răscolitor. Interpretarea dată de Annie Fischer a avut, fără îndoială, gravitate şi o anumită tensiune, dar nu putem susţine că s-a ridicat la acele culmi dramatice către care am tot nădăjduit că vom fi purtaţi de-a lungul execuţiei.

Aşteptările noastre au fost împlinite cu prisosinţă însă în „Variaţiile în fa minor" de Haydn, redate pe rînd cu o reverie senină, cu o pasiune tumultuoasă, vecină cu dramaticul — şi îndeosebi în „Sonata Si bemol major" (op. postum) de Schubert — aceasta reprezentînd realizarea culminativă a serii. Sonata a fost redată nu numai cu pătrunderea caracteruluj ei intim şi totodată briant dar şi cu acea generoasă expansiune, cu unele momente de vehemenţă de-a dreptul beethoveniană sub semnul cărora Schubert a creat-o de altfel. Sînt de subliniat elevata poezie şi în acelaşi timp adîncul dramatism cu care a fost tălmăcită mişcarea a doua *(andante sostenuto)* una din paginile cele mai emoţionante lăsate de Schubert, către sfîrşitul vieţii sale.

Annie Fischer a ţinut să ne ofere o imagine de ansamblu a celor 24 Preludii de Chopin. În ciuda unor scăpări de ordin tehnic, a anumitor impurităţi de execuţie, interpreta ne-a comunicat, cu înfrigurare şi sensibilitate, gama largă a sentimentelor ce însufleţesc aceste „pene de vultur" — cum le-a numit Schumann, în chip succint şi sugestiv.

Alte suplimente din Chopin, Dansuri de Bartók etc. au încheiat o seară de artă interpretativă.

J.-V. PANDELESCU

Glauco Curiel

Sub conducerea şefului de orchestră italian *Glauco Curiel*, apreciat de publicul nostru din spectacolele dirijate la sfîrşitul anului trecut, la 12 noiembrie a.c. pe scena Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R. s-a prezentat *Othello* de *Verdi* iar la 15 noiembrie, *Boema* de *Puccini*.

Temperament tumultuos, mediteranean, cunoscător al operei italiene (îndeosebi al stilului puccinian), trăind din plin creaţia ce interpretează, printr-o gestică precisă şi variată, Glauco Curiel transmite executanţilor forţa sa emotivă, gîndirea şi simţirea sa artistică. El urmăreşte linia mare a operei interpretate dar nu pierde din vedere nici amănuntele, prevenind „intrările" soliştilor, grupelor instrumentale sau partidelor corale cu cîteva măsuri înainte de clipa execuţiei, în care timp, cu unele gesturi clare ale mîinii stîngi, sugerează plastic atmosfera, culoarea şi intensitatea momentului şi numai după aceea dă „intrarea" (atît de necesară, mai cu seamă în scenele marilor ansambluri). Cu eleganţă şi mobilitate, Glauco Curiel obţine de la interpreţi randamentul artistic solicitat.

Glauco Curiel în mijlocul interpreţilor operei „Boema" la T.O.B. (1959)

Orchestra T.O.B. care în anii trecuți a fost atît de des — și pe drept cuvînt — criticată, a sunat în aceste două spectacole ca o valoroasă orchestră simfonică, dovedind multiple posibilități de timbre și nuanțe, omogenitate și suplețe. La aceasta a contribuit desigur arta dirijorală a lui Glauco Curiel dar, în același timp și munca perseverentă depusă de dirijorii și instrumentiștii T.O.B.-ului pentru realizarea ultimelor premiere : Othello, Falstaff, Evghenie Oneghin, La Piață, Răscoala, Priculiciul și altele.

Ambele spectacole s-au bucurat de distribuții alese. În *Othello* am apreciat aceeași remarcabilă creație a sopranei *Arta Florescu,* (Desdemona), care a culminat în „aria salciei" și rugăciunea din tabloul final ; valoroasele resurse interpretative ale baritonului *Mihail Arnăutu* (Jago) și — în special — folosirea unui reușit „mezzavoce" (ca de exemplu, în povestirea „Visului lui Cassio") ; accentele dramatice ale tenorului *Garbis Zobian* (Othello) care însă a cîntat uneori sub ton. Din păcate însă corul, în actul I (în care are un rol foarte important), cu toată strădania și atenția depusă, datorită insuficienței repetițiilor cu dirijorul Glauco Curiel, a avut supărătoare și repetate intrări greșite și decalări față de orchestră. Credem că lipsa repetițiilor a făcut ca — în general — spectacolul cu Othello să nu se ridice la înălțimea celor dirijate de Glauco Curiel în stagiunea trecută.

Boema a fost, fără îndoială, un spectacol cu o ținută artistică mai înaltă. La aceasta au contribuit toți interpreții — dirijor, orchestră, cor, soliști, scenografi și regizor. Remarcăm — cu deosebire — cvintetul soliștilor vocali : soprana *Valentina Crețoiu* (Mimi), baritonul *Șerban Tassian* (Marcel), tenorul *Dinu Bădescu* (Rodolf), basul *Nicolae Secăreanu* (Collin) și *Zoe Dragotescu* (Musetta). Ar fi totuși de dorit ca distribuția să cuprindă mai multe elemente tinere.

Într-un antract al operei Boema am stat de vorbă cu Glauco Curiel, printre altele și despre respectul „toscaninian", pe care îl acordă partiturii și stilului operelor lui Puccini.

— *„Execut strict ce este scris și înlătur orice „tradiție" necorespunzătoare"*, mi-a răspuns oaspetele nostru. Apoi a făcut unele aprecieri cu privire la interpreții operei bucureștene, subliniind că față de cum se prezenta orchestra la sfîrșitul anului 1958, constată o vădită creștere. De asemenea a vorbit cu admirație despre competința publicului bucureștean care știe să asculte o operă și care, răsplătind pe interpreți cu bogate aplauze își dozează totuși, în mod judicios, exteriorizarea entuziasmului său.

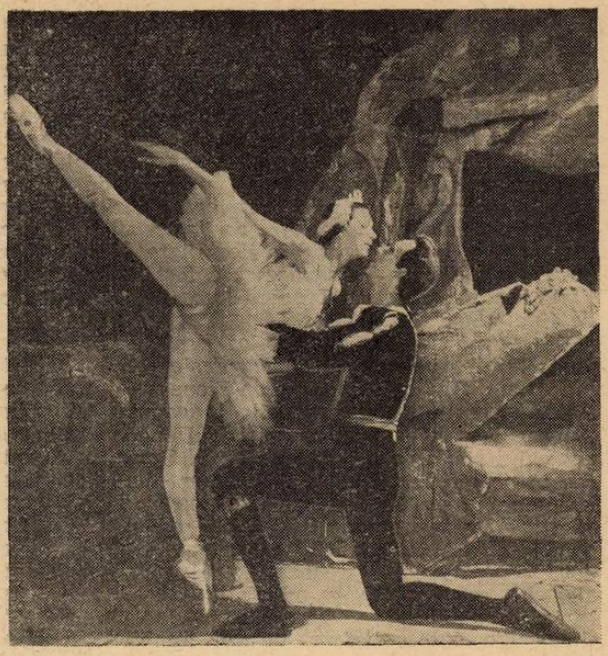
AL. COLFESCU

Beryl Grey și Bryan Ashbridge la București

I-am văzut nu demult, pe cei doi dansatori englezi de reputație mondială, pe Beryl Grey și pe Bryan Ashbridge, oaspeți ai primei noastre scene de operă și balet.

Beryl Grey este o coregrafă reprezentativă a companiei „Sadler's Wells Ballet" din Londra, companie renumită în lumea întreagă, prin omogenitatea, disciplina și tehnica artiștilor ce o alcătuiesc. Numele lui Beryl Grey, figurează în dicționare coregrafice și cariera ei, începută foarte devreme, la vîrsta de 14 ani, nu se desminte cu nimic.

Atît balerina, cît și tovarășul ei de turneu, ni s-au părut niște admirabili și consecvenți reprezentanți ai școlii de balet de la „Covent Garden" (actualmente trupa „Sadler's Wells" e angajata primei scene de operă din Londra). Dansatorii din această formație, elevi ai vestitei profesoare și coregrafe, Ninette de Valois, sînt admirați și cîteodată și criticați, pentru disciplina de fier în care lucrează, și pentru respectarea aproape rigidă a canoanelor dansului clasic.



Balerinii englezi în Lacul lebedelor (la T.O.B.)

Evident, respectul pentru tehnică a asigurat totdeauna acestui ansamblu o continuitate de tradiție, o soliditate și o deosebită calitate a spectacolului. Dar, odată cu aceasta, s-a ivit și primejdia uniformizării stilurilor personale, primejdia chiar a unei despersonalizări a balerinilor, obligați să respecte omogenitatea totului și să renunțe la trăsăturile mai originale de temperament.

Ceea ce am remarcat în arta celor doi balerini englezi este tocmai această premeditată rigiditate a expresiei, oroarea de fluent și de sensibil, și urmărirea atentă a interpretării pur tehnice, pur coregrafice. Neîndoios, performanțele lor (în „Variațiunile" din „Don Quijote" sau în „Lacul lebedelor") ne-au impresionat. Regretăm însă tendința marcată de a prezenta numai aspecte de „coregrafie pură", sau în orice caz, cît mai mult „dans în sine", tendința de a dezbrăca gestul dansat de mimă, de a lăsa mișcării singure, posibilitatea să exprime. Or, aceasta duce la sărăcire. Teatrul și dansul au un ajutor neprețuit de la mimică. Nu au dreptul s-o excludă dintre mijloacele lor de expresie. Dacă o fac, riscă dezumanizarea și gratuitul.

Spectacolul integral cu „Lacul lebedelor" a fost rezolvat cu un deosebit succes de echipă și balerinii noștri au avut un frumos cuvînt de spus în seara aceea.

Așteptam însă, de la recital, măsura vibrației și a contemporaneității acestor doi artiști, care reprezintă o cultură cu valoroase realizări în domeniul baletului modern.

Dar Beryl Grey și Bryan Ashbridge s-au prezentat în recital cu „Silfidele" după muzica lui Chopin și secvențe din „Silvia" de Delibes, în coregrafiile originale, cuminți și desuete. „Ondina" lui Delius, ne-a emoționat cel mai mult : are un sîmbure poetic, dansul crește firesc din solul dramatic și Beryl Grey, ieșind din carcasa obiectivă a întruchipat o fecioară a mării, zbuciumată, bătută de valuri și de vînturi, ca o algă în furtună.

I-am aplaudat călduros pe oaspeți și îi mai așteptăm printre noi ; dar îi rugăm să-și împrospăteze repertoriul, să ne aducă ceva din realizările culturii engleze contemporane în domeniul dansului, această artă, care, fără cuvinte, poate fi cîteodată un sol atît de elocvent, pus în slujba prieteniei dintre popoare.

MARIANA DUMITRESCU

Concertele lui Vico Torriani

Concertele date de Vico Torriani în sala Floreasca au atras de fiecare dată un public numeros, cîntărețul beneficiind de larga popularizare pe care i-au făcut-o cunoscutele sale filme.

Acompaniat de o formație orchestrală dirijată de H. Mălineanu, Torriani a prezentat o seamă de cîntece îndeobște vechi, din domeniul muzicii ușoare. Cîntărețul dispune de o voce clară, de o plăcută culoare; suflul său s-a dovedit excepțional (unele finaluri ținute, demonstrativ, pînă la extrema limită le-am socotit însă mai degrabă o performanță ... sportivă decît muzicală).

Vico Torriani a apărut foarte degajat în scenă. Cîntă cu multă dezinvoltură, dar cu o gestică și mimică stereotipe. I-am putea reproșa că interpretările sale, în ciuda faptului că sînt realizate muzical, au un caracter cu totul exterior, de suprafață, fără o participare emoțională. Cîntărețul a pregătit, uneori, atenția ascultătorilor cu mici istorioare explicative despre muzica pe care urma să o interpreteze dar la un nivel cu totul insignifiat și pueril. Am apreciat însă faptul că a introdus în repertoriul său și cîteva cîntece elveține cu caracter popular care oglindeau, prin diversitatea lor intonațională, cunoscutele zone de influență regională, germană, italiană și franceză.

Momente de artă au fost realizate în interpretarea cîntecului cu caracter liric „Clopotele din Engadine". Subliniem ingeniozitatea instrumentației, grație căreia acompaniamentul orchestrei de coarde a redat cu mult succes dangătul clopotelor.

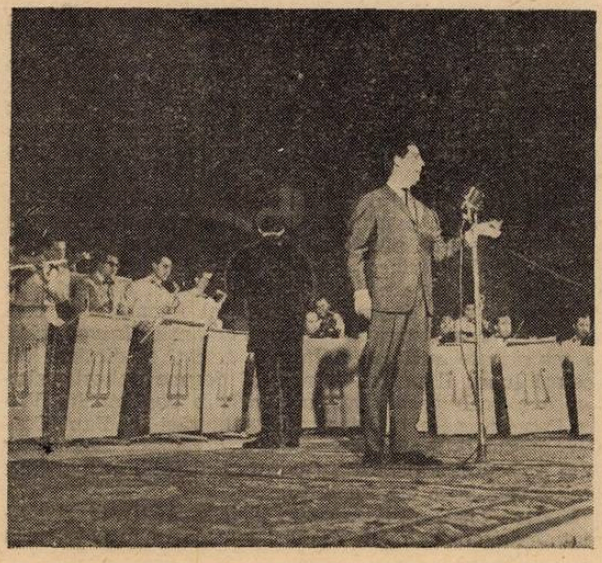
Cîntărețul își adaptează și își înmlădie vocea la stilul atît de divers cerut de interpretarea fie a unui cîntec antilez orș a unuia italienesc, pentru a nu da decît aceste două exemple — ceea ce vădește o suplețe a mijloacelor sale interpretative. Din păcate programul său a fost axat aproape exclusiv pe șlagăre, pe piese care și-au făcut drum datorită unor evidente însușiri de ordin melodic dar care sînt departe de a vehicula idei și sentimente. Este partea cea mai slabă a chipului în care Torriani își întocmește programele de concerte.

Acompaniamentul orchestrei condusă de H. Mălineanu a apărut, cu rare excepții, prea puternic, alămurile foarte stridente.

Am ascultat, în cadrul concertului și bucăți de muzică ușoară romînească de Mălineanu, Radu Șerban, V. Veselovski, C. Grigoriu, cîntate de Aida Moga și Luky Marinescu corect dar fără o participare sensibilă, fără o expresivitate care să ne prindă. Excepție au făcut, sub acest raport, interpretările pline de viață ale Simonei Cassian.

J.-V. P.

Vico Torriani



Tineri muzicieni clujeni

Tenorul clujan Ion Piso s-a impus într-un timp relativ scurt ca unul din reprezentanții cei mai înzestrați ai tinerei generații de cîntăreți. El s-a afirmat în fața publicului muzical bucureștean ca solist în lucrări vocal simfonice — începînd cu oratoriul „Mioriția" de A. Vieru — și ca interpret de lieduri. Dar Ion Piso rămîne în același timp — dacă nu în primul rînd — atașat muzicii de operă, desfășurînd o susținută activitate în acest gen pe scena Operei de Stat din Cluj.

Unele influențe vizibile ale stilului de operă au putut fi simțite și în interpretarea dată celor trei arii antice, ce deschideau programul recentului său recital din sala Dalles. Stilul vocal adecvat creației verdiene de la mijlocul secolului al XIX-lea s-a dovedit însă nepotrivit unei muzici scrise cu două secole înainte, ca în cazul ariei de Carissimi. Atît în această arie, cît și în cea de Gluck, a existat și un dezechilibru între cîntăreț, ce folosea din plin resursele sale vocale (dovedind, este drept, un mare progres tehnic) și pianistul acompaniator, Ferdinand Weiss cu mult prea estompat. Echilibrul sonor a fost realizat abia în ultima arie, „Nina" de Pergolesi, cîntată cu multă expresie. Aceasta ne-a trezit dorința ca într-un viitor recital să auzim un număr mai mare de asemenea arii preclasice, lucrări ce rămîn pînă în zilele noastre printre cele mai inspirate pagini ale muzicii vocale.

Restul programului a cuprins două cicluri de lieduri, de George Enescu și Schumann, prilejuind celor doi interpreți o realizare superioară, cu momente de intensă trăire artistică. Dintre cele Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot, a căror atmosferă poetică a fost bine intuită, foarte reușită ni s-a părut redarea celor în mișcare lentă, ca de exemplu „Tu m-ai uitat" sau „Îndureratul", în care se presimte ceva din rubato-ul enescian de mai tîrziu. Cît despre melodiile în mișcare mai vie, „Către domnișoarele lenește la scris" a fost cîntat într-un tempo încă prea lent, iar în „Să schimbăm vorba" au existat unele fluctuații neconvingătoare (precipitări ale părții pianistice). Din ciclul „Dragoste de poet" de Schumann, ar putea fi citat aproape fiecare lied ca o reușită reală, al cărei merit revine în mod egal celor doi interpreți. În tălmăcirea plină de intensitate a unor pagini ca „Nu vreau să plîng" sau „Am plîns în vis" ca și în orice alt moment am simțit o perfectă comuniune artistică între cîntărețul cu multiple posibilități care este Ion Piso și pianistul Ferdinand Weiss, artist cu o aleasă muzicalitate.

Întregul recital ne-a apărut, din punct de vedere al realizării artistice, ca un adevărat „crescendo", de la paginile de acomodare de la început și pînă la emoționantul lied de Schubert oferit în supliment auditorilor entuziaști. Din păcate, numărul participanților a fost limitat. În interesul bunei desfășurări a manifestărilor muzicale ar fi de dorit, pe viitor, o mai judicioasă organizare a concertelor.

A. RAȚIU

*

La concertul popular al orchestrei simfonice a cinematografiei sub conducerea lui Paul Popescu, publicul bucureștean a putut asculta pentru prima oară pe pianistul clujean Harald Enghiurliu, interpretînd concertul pentru pian și orchestră de Ceaikovski.

Tînărul pianist este înclinat către lirism, avînd un temperament reținut, mai apropiat de sensibilitatea muzicii preclasice și clasice și de caracteristicile artei moderne, decît de muzica romantică a veacului trecut.

De aceea, în interpretarea concertului pentru pian și orchestră de Ceaikovski, părțile lirice ale primei mișcări, și îndeosebi „andantele" ne-au apărut într-o lumină mai vie, cu momente tălmăcite cu multă muzicalitate.

Pianistul clujean mai are de perfecționat tehnica sa, îndeosebi în atacul octavelor, acordurilor masive și în tușeu, care adesea ne-a apărut aspru. În supli-

ment, pianistul ne-a prezentat, cu multă poezie, „Puerta del vino" de Debussy şi cu elan „Toccata" de Schumann.

În acelaşi concert, Paul Popescu a condus cu multă siguranţă, imprimînd noblete Rapsodiei II de Enescu şi obţinînd o strălucitoare interpretare în „Preludiile" de Liszt.

Concertul şi-a atins scopul educativ, atrăgînd un mare număr de muncitori şi de studenţi, dornici de a cunoaşte comorile artei universale.

D. P.

Recital cu lucrări de tineri compozitori romîni

Violonistul *Constantin Costache*, acompaniat la pian de *Suzana Szöreny*, a prezentat în sala „Dalles" un program alcătuit în întregime din lucrări de muzică de cameră ale unor tineri compozitori romîni. Au fost interpretate cu acest prilej Sonata în mi bemol major de Vasile Timiş, Sonata în sol minor de Wilhelm Berger (în primă audiţie), Sonata op. 3 nr. 3 de Doru Popovici şi Poemul de Mircea Chiriac.

Patru autori diferiţi — tot atîtea chipuri personale, de a trata un bogat conţinut melodic a cărui obîrşie se află în creaţia noastră populară. Este prima impresie pe care am avut-o urmărind recitalul.

Sonata în mi bemol major de Vasile Timiş, datînd din anul 1954 este o lucrare de un pronunţat caracter cantabil şi echilibrată ca arhitectonică. Temele sînt prezentate într-o armonizare limpede, transparentă dar întrucîtva scolastică, compozitorul mergînd pe o linie clasicizantă în perfectă concordanţă cu însăşi denumirea de „sonată în stil clasic". În lucrare întîlnim şi influenţe ale muzicii lui Kabalevski, îndeosebi în melosul primei părţi ; aici armonia este mai puţin colorată şi cu modulaţii mai puţin pregnante.

Dacă intonaţiile folclorice ce străbat cele 3 părţi ale acestei lucrări sînt evidente doar într-o măsură mai mică, în Sonata în sol major de *Doru Popovici*, scrisă în anul 1953, ele îşi găsesc o prezentare directă. Melosul popular capătă forme variate, fie concretizîndu-se în partea III „Intermezzo" într-un expresiv colind, sau a unui dans vioi cu accente caracteristice dansurilor maghiare în finalul sonatei („allegro").

În prima parte, muzica franceză este uneori prezentă, prin armoniile colorate şi scriitura pianistică transparentă. Partea III-a, lirică şi partea IV-a cu elan tineresc, ne apar mult mai personale, prevestind stilul lucrărilor mai recente ale autorului, cu rădăcinile adîncite în muzica contemporană.

Poemul pentru vioară şi pian de *Mircea Chiriac* se caracterizează printr-o muzică dinamică, de o remarcabilă virtuozitate instrumentală, dovedind o temeinică cunoaştere a stilului violonistic. Din păcate conţinutul muzicii rămîne adesea pe un plan secundar, fiind umbrit de abuzul de cadenţe ale instrumentului solist. Compozitorul a evoluat în ultimele sale lucrări, prezentînd o substanţă melodică de calitate.

Tînărul violonist Constantin Costache, acompaniat de Suzana Szöreny, au prezentat în primă audiţie Sonata în sol minor de Wilhelm Berger. Această ultimă creaţie a tînărului compozitor redă în cele 3 părţi ale ei, stări sufleteşti deosebite. Prima „agitato, allegro impetuoso" e dominată de un intens dramatism. Cea de a 2-a „Larghetto", are un caracter meditativ, pe cînd finalul „allegro giocoso", intronează verva şi buna dispoziţie. Deşi stările sufleteşti sînt variate, contrastante, lucrarea are un caracter unitar, închegat, datorită revenirii ciclice ale diferitelor fragmente tematice, de-a lungul celor 3 părţi. Autorul a evoluat spre un stil mai adecvat epocii pe care o trăim, rămînînd încă tributar influenţelor neoromantismului german şi unor elemente specifice tehnicii de compoziţie bartokiene (ostinatoul aminteşte de xilofonul Muzicii de coarde, celestă şi percuţie). În dezvoltarea materialului melodic, autorul foloseşte cu predilecţie îmbinări polifonice, în acelaşi timp recurgînd din plin la variatele resurse tehnice şi expresive ale celor 2 instrumente — îndeosebi a violinei, pe care compozitorul o cunoaşte din practica sa de instrumentist.

Tinerii interpreţi s-au străduit să prezinte un program pe cît de variat pe atît de dificil, făcînd faţă serioaselor dificultăţi tehnice şi expresive ale acestor piese moderne. Recitalul a obţinut un succes binemeritat, dovedind interesul de care se bucură tot mai mult creaţia tinerilor noştri compozitori pe lîngă interpreţi şi public. Iniţiativa tinerilor interpreţi de a consacra programe integrale lucrărilor scrise de colegii lor este un fapt îmbucurător, menit să contribuie la dezvoltarea artei noastre muzicale în viitor.

S. G.

Primul concert educativ din cadrul Universităţii Muncitoreşti de Cultură Muzicală

Acţiunea de educaţie muzicală a maselor desfăşurată prin înfiinţarea primei *„Universităţi muncitoreşti de cultură muzicală"* a făcut un nou pas înainte prin organizarea celui dintîi concert-lecţie rezumativ la sala Teatrului C.C.S. Axat pe tema expunerilor anterioare a conferenţiarilor — şi mai ales ultimei lectii, intitulată *„Creaţia populară, izvorul celor mai frumoase opere de artă muzicală"* — concertul susţinut de Orchestra simfonică a Cinematografiei şi de către Ansamblul de cîntece şi dansuri al C.C.S.-ului, a urmărit să ilustreze cursanţilor unele aspecte ale prelucrării folclorului de-a lungul anilor, în diferite ţări, în forme muzicale cît mai variate (suite, balete, fantezii etc.) şi în genuri cît mai diferite (vocal, coral, instrumental).

Nu vom face în aceste rînduri o cronică muzicală asupra interpretării, ci vom căuta să expunem unele probleme care se ridică pe marginea acestor manifestări artistice. Programate lunar, concertele-educative urmăresc pe de o parte familiarizarea treptată a studenţilor Universităţii cu muzica simfonică, de operă, de balet etc. spre a le deschide gustul pentru o muzică mai puţin accesibilă, iar pe de altă parte ele încearcă să ilustreze pe viu ceea ce au învăţat la curs în perioada respectivă. Concertul apare deci ca o adîncire a materiei, ca un contact practic de însuşire a noţiunilor teoretice. Totodată, prin perindarea în decursul unui an de studii a formaţiilor reprezentative din Capitală cu dirijorii respectivi, se încearcă şi o cunoaştere nemijlocită a valorilor artistice de care dispune interpretarea noastră muzicală în prezent.

Atingerea acestor multiple scopuri cere eforturi şi o exigenţă maximă în întocmirea programelor. Socotim, deci, pozitivă contribuţia orchestrei simfonice a Cinematografiei care, bine pusă la punct de către Mircea Cristescu, a prezentat pagini de seamă ale literaturii universale de la Beethoven şi Glinka pînă la Dvorak, Grieg, Bizet, de Falla şi Haciaturian. Varietatea dansurilor simfonice a stîrnit interesul ascultătorilor.

Corul Ansamblului C.C.S. condus de Nicolae Ciobanu a deschis partea a doua a concertului cu trei piese corale de antologie din repertoriul original : *„Morarul"* de Kiriac, *„Răsunet de la Crişana"* de I. Vidu şi *„Frumosul vine pe apă"* de Gh. Cucu. Nivelul ales de interpretare, demn de prestigiul formaţiei a constituit un bun exemplu pentru cursanţii Universităţii, în majoritate activişti culturali, corişti şi dirijori. Nu acelaşi lucru îl putem afirma şi despre orchestra simfonică a aceluiaşi ansamblu care sub bagheta lui Victor Popescu ne-a înfăţişat cîteva lucrări de Paul Constantinescu, Mihail Jora şi George Enescu. S-a simţit (mai ales la intrările din finalul *„Brîului"*) nesiguranţa orchestrei, lipsa de repetiţii.

Fiecare piesă din program a fost analizată şi prezentată de muzicologul Vasile Tomescu în mod atractiv

cu un limbaj accesibil. Poate că pe viitor ar fi necesare şi cîteva sumare date informative asupra interpreţilor din concert, făcîndu-se astfel şi o popularizare a formaţiilor şi dirijorilor care apar pe scenă. Se va ajunge treptat ca pînă la sfîrşitul anului şcolar auditorii să cunoască mai bine ansamblurile romîneşti şi să aibă uşurată sarcina ultimelor lecţii care tratează problemele muzicii noastre.

Nu putem încheia aceste rînduri, fără a sublinia opera de patriotism pe care o înfăptuiesc ansamblurile ce-şi dau concursul în cadrul Universităţii. Dar nu am dori ca aceste concerte speciale să poarte amprenta „de serviciu" sau „supraplan". Şi nici linia de uşoară rezistenţă (adică să se cînte numai piese din repertoriul curent, ci şi lucrări reprezentative pentru tema centrală a concertului) să nu stea la baza unor asemenea manifestări muzicale. Pe linia unui exemplu pozitiv s-a situat primul concert-educativ, iar cuvintele de mulţumire adresate de Silvian Georgescu — directorul Universităţii muncitoreşti de cultură muzicală — au fost confirmate de caldele aplauze ale cursanţilor.

VICOS

Reşiţa în pragul noii stagiuni muzicale

Oraşul Reşiţa nu este numai unul dintre cele mai puternice şi mai vechi centre siderurgice ale ţării (în curînd se vor împlini 190 de ani de la intrarea în producţie a primului furnal) ci şi o veritabilă citadelă a muzicii. Tradiţii scumpe reşiţenilor au hotărît larga răspîndire a multor genuri muzicale astfel încît astăzi din cinci reşiţeni unul este neapărat iubitor pasionat al muzicii. Despre aceste tradiţii ne vorbesc atît vechile însemnări cît şi amintirile muncitorilor care au moştenit de la părinţii şi bunicii lor, odată cu brăţara de aur a meseriei, dragostea pentru comorile nepreţuite ale muzicii. Aşa de pildă, cu un secol în urmă, Iosif Braumann, maistru ţesător şi renumit muzician, venind la Reşiţa a intrat în fanfara care exista încă mai de mult. Fiul său Ioan, lăcătuş în uzină a devenit şi el membru al fanfarei pe la 1868. Doi descendenţi — Iosif şi Francisc — sînt astăzi membrii orchestrei simfonice a Combinatului metalurgic din Reşiţa. Trebuie amintit de asemenea că la educarea gustului muzical al reşiţenilor a contribuit constituirea în 1872 a primului *„cor vocal romîn"*. Cu toate acestea, înainte de eliberare, activitatea muzicală a formaţiilor existente atunci era sporadică şi, mai ales, nesprijinită. Muncitorii singuri, prin forţele lor, organizau concerte în zilele de odihnă, în ocazii festive, la sărbătorile muncitoreşti. O preocupare susţinută pentru atragerea şi pregătirea noilor instrumentişti nu exista. De la caz la caz, se transmitea de-a lungul generaţiilor arta unui instrument.

Odată însă cu organizarea orchestrei după 23 August 1944, s-a născut şi obligativitatea ca fiecare să cunoască două instrumente : primul în cadrul orchestrei celălalt la fanfară. În prezent, orchestra simfonică numără peste 60 de membri, dintre care 45 cîntă şi la fanfară. Printre animatorii orchestrei simfonice muncitoreşti din Reşiţa se numără pianistul Miron Şoarec şi dirijorii Paul Popescu şi Peter Isvan. Repertoriul ei s-a îmbogăţit treptat cu lucrări de virtuozitate din marele repertoriu universal aparţinînd unor iluştri compozitori : Mozart, Haydn, Beethoven, Glinka, Ceaikovski, Grieg, Haciaturian, Borodin, Enescu. Împreună cu orchestra simfonică din Reşiţa au executat lucrări violonistul Ion Voicu, violonceliştii Radu Aldulescu şi Vladimir Orlov, pianistul Valentin Gheorghiu şi flautistul Vasile Jianu. Datorită nivelului de interpretare, această valoroasă formaţie amatoare a cucerit locul II la primele concursuri pe ţară, în 1953 locul I, iar din 1956 este laureată pe ţară, titlu pe care-l menţine şi astăzi. Cu prilejul turneului din 1953, ca participantă la Festivalul de la Bucureşti, maestrul George Georgescu a urcat la pupitrul acestei orchestre. După festivalul Beethoven, organizat în primăvara acestui an (în cadrul căruia a fost prezentată uvertura Egmont, concertul pentru vioară în re major şi Simfonia I-a), orchestra pregăteşte acum simfonia VII-a de acelaşi compozitor.

Corul combinatului, format din muncitori, tehnicieni, ingineri, care a luat fiinţă în anul 1947, reuneşte 120 membri. Participînd la cele cinci concursuri republicane de amatori, el a fost distins de patru ori cu premiul I pe ţară. În repertoriu — executat adesea la concerte împreună cu orchestra simfonică — se numără cîntece muncitoreşti de luptă, muzică populară precum şi lucrări de întindere ca oratoriul „Anotimpurile" de Haydn şi „Cîntarea pădurilor" de Şostakovici. În sfîrşit, o altă mare formaţie şi cea mai veche, fanfara, prezintă concerte proprii cu lucrări ca „Suita bănăţeană" de Ion Totan, potpuriuri de cîntece de masă, cîntece ostăşeşti etc. în parcul „23 August" (din noile cartiere muncitoreşti din lunca Pomostului) precum şi la „Casa muncitorească".

O deosebită grijă se acordă alcătuirii de noi formaţii orchestrale şi, de asemenea, pregătirii cadrelor tinere de instrumentişti. De trei ani funcţionează pe lîngă „Casa de cultură" o orchestră de tamburaşi cu 8 instrumentişti şi 2 solişti. Tot aici s-a constituit, cu peste un an în urmă, orchestra de muzică populară cu 10 instrumentişti. Este în curs de organizare şi o orchestră a tineretului sub conducerea prof. H. Wendrich.

Un ansamblu al tineretului de 60 de persoane (cor şi orchestră) se va constitui de asemenea, în curînd. Tot ca orchestră poate fi socotită şi formaţia celor care studiază la cursul de acordeoane care din cînd în cînd organizează concerte. La „Casa de Cultură" mai funcţionează cursuri de suflători (clarinet, saxofon, trompetă) precum şi de contrabas. Începînd din anul 1949 există în oraş o şcoală populară de muzică. Directorul şcolii populare de muzică, fost dirijor al

Lecţie de acordeon

Orchestra de Estradă

corului Combinatului, este prof. Ion Romînu, director al Filarmonicii „Banatul" din Timişoara.

În cadrul cercurilor de amatori de la „Casa de Cultură", cercul dramatic de limba germană pregăteşte în prezent opereta „Lăsaţi-mă să cînt" de Gherase Dendrino cu concursul unei formaţii de 32 instrumentişti din cadrul orchestrei simfonice, dirijată de electricianul Iosif Dudel, prim concert maistru şi compozitor. Rolul principal masculin a fost încredinţat strungarului Rudolf Karlicsek.

Din păcate în oraş s-au organizat doar întîmplător manifestări cu caracter de iniţiere în istoria şi specificul muzicii (la Casa de Cultură şi de către sindicatul sanitar). Ele nu au fost concerte-lecţii ci prezentări ocazionale ale creaţiei simfonice beethoveniene („Festivalul Beethoven") sau sovietice (în „Luna prieteniei"). Împlinirea acestei cerinţe de mare însemnătate pentru lărgirea orizontului cultural al publicului muncitoresc, ca de altfel şi familiarizarea acestuia cu muzica de cameră, gen muzical necultivat pînă acum la Reşiţa, depind de organizarea unei stagiuni cu manifestări permanente şi repertoriu stabil, de perspectivă. Pentru ca în cel mai scurt timp această stagiune să treacă de pe planul discuţiilor pe cel al realităţii este necesară o colaborare strînsă, activă între comitetul sindical al C.M.R. şi secţia învăţămînt — cultură a sfatului popular orăşenesc. De asemenea sprijinul larg, frăţesc, al dirijorilor şi soliştilor din principalele centre culturale ale ţării şi îndeosebi din Capitală ar constitui un stimulent preţios în acest sens. Participarea lor la activitatea orchestrei simfonice din Reşiţa nu numai că le-ar oferi posibilitatea acelui contact direct cu un public receptiv şi exigent dar, în acelaşi timp, ar prilejui un interesant schimb de experienţă cu artiştii-muncitori, contribuind la ridicarea nivelului lor interpretativ. În regimul nostru, şi în condiţiile create de către partid, o asemenea colaborare cu orchestra muncitorească a Reşiţei ar da un sens concret respectului pentru truda şi pasiunea artistică a nenumăratelor talente muzicale care înfloresc în acest oraş, talente cărora maestrul George Georgescu li s-a adresat cîndva cu memorabilele cuvinte: *„mîinile acestor artişti amatori sînt minunate ; e un lucru măreţ să mînuieşti cu aceeaşi măiestrie ciocanul şi arcuşul".*

EUGEN ATANASIU

Viaţa de concert a oraşului Bacău

Despre activitatea muzicală a oraşului Bacău, se cunosc prea puţine „evenimente" din trecut: Un turneu pe la 1840 al unei trupe din Iaşi, cu un vodevil, o „cronică provincială" care semnala în 1852, apariţia compozitorului-violonist Alexandru Flechtenmacher în faţa publicului băcăuan, o efemeră „Şcoală de cîntări" înfiinţată în 1889, un concert vocal executat „cu bun metod, din *Barbiere* şi *Norma*, dat de o asociaţie care a fost înghiţită pe la 1898 de patima jocului de cărţi" şi ...cam atîta tot. În pîcla serilor şi zăduful zilelor vieţii din tîrgul înecat de dughene în care s-a născut Bacovia, flaşneta cavernoasă repeta mereu refrenul „La Bacău, într-o mahala/ S-a-ntîmplat o mare dandana".

Dar a venit acel August care a adus, acum 15 ani, eliberarea. Pe meleagurile regiunii au prins să se înalţe mari construcţii socialiste: la Bicaz, în vatra Oneştiului, la Borzeşti, la Săvineşti etc. iar centrul regiunii, Bacăul, cunoaşte astăzi nu numai avîntul construcţiilor noi ci şi manifestări culturale şi artistice intense la care îşi aduc contribuţia un teatru, o orchestră simfonică, una de muzică populară, o bibliotecă regională, o casă de creaţie populară, numeroase echipe artistice de amatori, din care unele s-au remarcat cu prilejul concursurilor pe ţară.

Orchestra simfonică a luat fiinţă acum aproape 4 ani, cînd, datorită grijei Comitetului regional al P.M.R. şi Sfatului Popular, s-au împlinit străduinţele perseverente ale unui mănunchi de animatori cărora le era scumpă năzuinţa de a face să răsune în oraşul lor muzica simfonică. Prima perioadă a fost anevoioasă. Pregătite uneori timp de o lună, concertele se dădeau rar şi necesitau colaborarea unor instrumentişti experimentaţi veniţi din orchestrele de vază ale ţării. Treptat, golurile de cadre au început să se împlinească; muncind cu sîrg, colectivul şi-a dezvoltat continuu posibilităţile tehnice de execuţie a unui repertoriu din ce în ce mai cuprinzător. Un turneu în regiunile învecinate a constituit verificarea experienţei acumulate şi, în acelaşi timp, un îmbold către un stadiu superior de activitate. Începînd din stagiunea trecută, concertele simfonice au loc săptămînal. Programele Filarmonicii băcăuane au înscris, rînd pe rînd, creaţii ale marilor clasici ai muzicii universale: Vivaldi, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Liszt, Mendelssohn, Glinka, Dvorak etc. muzica noastră de astăzi şi din trecut, lucrări ale compozitorilor sovietici ca Glier, Haciaturian, Kabalevski şi alţii. Viaţa muzicală a oraşului s-a bucurat de participarea mai tuturor soliştilor noştri de frunte, ca Valentin şi Ştefan Gheorghiu, Petre Ştefănescu-Goangă, Arta Florescu, Ion Voicu, Radu Aldulescu, Vladimir Orlov, Iolanda Mărculescu, Alexandru Demetriad.

În activitatea Filarmonicii din Bacău un aport preţios îl aduce dirijorul Eugen Pricope. Din interpretările sale am reţinut îndeosebi Suita I-a de George Enescu, „Simfonia fantastică" de Berlioz ori Simfonia a V-a de Ceaikovski. E de menţionat, de asemenea, solicitudinea sa pe linia educaţiei muzicale manifestată prin concerte sau audiţii-lecţii (devenite astăzi obişnuite la sediul Instituţiei ca şi la Biblioteca regională din oraşul Bacău). Cu toate că urmăreşte creşterea metodică a orchestrei, (în stagiunea trecută a programat de pildă ciclul „Simfonii londoneze de Haydn") dirijorul E. Pricope suprasolicită uneori instrumentiştii prin programarea de piese ale căror dificultăţi depăşesc media posibilităţilor lor. Sînt experienţe controversabile.

Filarmonica din Bacău a acordat în stagiunea trecută mare atenţie concertului simfonic popular care s-a dovedit a fi un mijloc sigur de atragere către viaţa de concert a unui public nou. Planificarea în sezonul actual se arată însă deficitară în acest sector. Salariaţii din întreprinderea „Steaua Roşie" care au aplaudat călduros, la locul lor de producţie, concertul dirijat de Emil Zaborilă, solist fiind violoncelistul Radu Aldulescu, tineretul şi constructorii de pe marile şantiere ale regiunii, aşteaptă ca Filarmonica băcăoană să vină mai des în mijlocul lor cu programe simfonice cît mai frumos interpretate şi cît mai accesibile.

Ridicarea necontenită a nivelului profesional al instrumentiştilor prin studiu individual, pe compartimente şi partide, prin cursuri şi audiţii axate pe problemele de producţie artistică, practicarea muzicii de cameră (care continuă să rămînă prea de multă vreme în faza de deziderat), îmbunătăţirea calităţii programelor explicative de sală, a prezentărilor ce preced concertele educative, precum şi a concertelor-lecţii, trebuie să preocupe în mai mare măsură factorii de răspundere ai instituţiei.

Născută şi crescută în condiţiile favorabile create de regimul nostru democrat popular, Filarmonica de Stat din Bacău trebuie să-şi justifice existenţa pe harta muzicală a Patriei printr-o activitate eficientă de răspîndire a valorilor muzicale în rîndul oamenilor muncii din oraş şi regiune. Perioada începuturilor foarte meritorii dar încă neconsolidate trebuie depăşită. Există toate elementele care îndreptăţesc realizarea acestei cerinţe firesti.

AL. HOBAI

DE PESTE HOTARE

Am concertat în Uniunea Sovietică

Vizita ce mi-a fost prilejuită, prin grija forurilor conducătoare ale artei noastre, în Uniunea Sovietică, mi-a dat putința să iau un contact direct cu viața muzicală atît de înfloritoare din marea patrie a socialismului.

În intervalul 29 septembrie — 6 noiembrie 1959 am dat șapte recitale precum și un concert de orgă cu orchestră, la Moscova, Tallin, Vilnius, Riga și Erevan. Mărginindu-mă numai la impresiile culese din domeniul muzicii, voi sublinia prețuirea de care se bucură pe lîngă publicul sovietic manifestările artistice legate de orgă.

Am concertat la Moscova atît în sala „Ceaikovski" cît și în sala mare a Conservatorului, de fiecare dată arhipline. Muzica lui Bach este pretutindeni foarte iubită și publicul este dornic să o asculte cît mai mult și mai des. Așa de pildă la Riga, am oferit, la solicitările ascultătorilor, nu mai puțin de 12 suplimente — majoritatea din Bach — o cifră record în cariera mea de organist. Am prezentat în cadrul concertelor pe care le-am dat și piesa romînească „Fantezie, Coral și Fugă" de Alfred Mendelsohn — lucrare care s-a bucurat de o bună primire și de aprecierea muzicienilor.

Cît de iubite sînt în Uniunea Sovietică concertele de orgă o dovedește faptul că în intervalul 26 septembrie — 17 octombrie au avut loc, la Moscova, nu mai puțin de 7 concerte de orgă, susținute de organiști sovietici și de peste hotare (Leonid Rossman-Moscova, Isay Braudo-Leningrad, Jiri Reinberger-Praga, Wolfgang Schettelich — Leipzig și subsemnatul). Este demnă de relevat de asemenea grija manifestată în Uniunea Sovietică pentru dotarea instituțiilor muzicale cu orgi de tipul cel mai modern, mai perfecționat.

În prezent se construiesc o seamă de orgi noi, la Moscova, Leningrad, Tallin, Stalino, Gorki, Baku ș.a. Personal am avut prilejul să asist la inaugurarea orgii noi, instalată la Moscova în sala mică a Conservatorului, orgă la care, ulterior, am și avut plăcerea să lucrez.

La Erevan mi s-a pus la dispoziție o orgă electronică. A fost pentru prima oară cînd am cîntat la un asemenea instrument, fiind acompaniat de orchestra simfonică a orașului.

Pretutindeni publicul s-a manifestat cu multă căldură, cu un deosebit entuziasm.

În acest interval am avut fericita ocazie de a asista la mai multe spectacole și concerte. Recitalul de balet și opera „Ivan Susanin" la Teatrul Mare din Moscova, baletul „Gayaneh" pe scena Teatrului de operă din Erevan precum și concertele simfonice din orașele pe care le-am vizitat mi-au lăsat o impresie puternică, de neuitat, despre arta sovietică și minunații ei interpreți.

Personal țin să-mi exprim, și pe această cale, sentimentele mele de profundă gratitudine față de buna primire, de dragostea cu care am fost întîmpinat, pretutindeni unde am concertat.

HELMUT PLATTNER

Din succesele artiștilor noștri

În ziarul „Estonia Sovietică" din 20 oct. a.c. criticul muzical I. Randalu face, sub titlul „Impresie minunată", următoarele aprecieri despre concertul dat de Helmut Plattner.

„În execuția Sonatei în do major de Bach, talentatul muzician a demonstrat clar arta sa remarcabilă de a alege registrele cele mai interesante și motivate în mod logic.

Cel mai mare interes din programul concertului a stîrnit, fără îndoială, una din lucrările cu caracter monumental ale lui Bach, celebra Passacaglie în do minor. Tînărul organist a executat-o cu o personalitate și pătrundere remarcabile.

În a doua parte a programului, organistul a prezentat, pe lîngă alte compoziții moderne, „Fantezie, Coral și Fugă" de maestrul emerit al artei din R.P.R., Alfred Mendelsohn. Execuția lui Plattner a arătat cît de minunat și de clar poate să sune la orgă muzica noastră contemporană, cu armoniile ei disonante. Recitalul de orgă al lui H. Plattner a produs asupra ascultătorilor o impresie admirabilă."

*

În legătură cu concertul dat de tenorul Garbis Zobian de la Teatrul de Operă și Balet din R.P.R. la Casa Artiștilor din Praga la 29 septembrie, ziarul „Vecerni Noviny" scrie :

„Programul bogat al concertului a cuprins, printre altele, lieduri de George Enescu și M. de Falla, și cunoscute arii de opere.

G. Zobian este un artist la apogeul carierei sale. El reușește să-și conducă în chip direct, virtuos, vocea-i remarcabilă. Nu este însă numai un cîntăreț virtuos, ci în primul rînd un artist, care pune bază pe sensul și conținutul compoziției pe care o cîntă. Vocea lui atestă de la început școala italiană, poate că de aceea a reușit să interpreteze cel mai bine pe compozitorii italieni.

G. Zobian este în primul rînd un cîntăreț de operă și nu ezită să folosească gesturile, mimica, în vederea unei expresii depline a conținutului compoziției ; dar nu exagerează niciodată. Cu toate că sfera lui propriu-zisă este scena, reușește să cînte liedurile cu o înaltă cultură muzicală și disciplină în manifestările exterioare ; dintre acestea au plăcut îndeosebi patru compoziții de M. de Falla.

A fost un concert minunat la a cărui reușită a contribuit și profesorul A. Holacek, un excelent acompaniator la pian."

*

Pianista Maria Cardaș a dat în luna noiembrie, 3 recitaluri în Jugoslavia, la Belgrad, Skoplje și Novisad.

După recitalul de la Belgrad ziarele *Politika* și *Borba* au publicat critici din care redăm următoarele :

„Politika" : „Tînăra pianistă Maria Cardaș este înainte de toate un talent extraordinar al tehnicii pianistice. Provenind dintr-o școală excelentă, avînd siguranța mîinii și

un mecanism al degetelor care funcţionează absolut perfect, ea poate obţine totul fără eforturi, cu o deosebită uşurinţă. Pianista este prin predispoziţiile sale naturale orientată în primul rînd spre o artă a interpretării tehnico-virtuoase, iar trăirea muzicii este spontană şi fidelă"...

„A realizat într-un mod cu adevărat extraordinar Sonata IV-a de Prokofiev. Impecabila sa virtuozitate tehnică a ajuns la expresia sa deplină în lucrările lui Liszt".

„Borba": „Tînăra pianistă romînă Maria Cardaş ni s-a prezentat aseară în lumina variată a unei artiste cu o prioritate tehnică de primul rang şi un simţ artistic muzical deosebit. Ea a dat o bună interpretare sonatei a IV-a de Prokofiev. Accentele ironice şi sarcastice ale primei părţi, liniştea şi pătrunderea celei de a doua au avut în tînăra artistă un interpret format. De asemenea coloritul lui Debussy a fost redat cu un rafinament fin, cu măsură şi un gust aşa cum se poate dori."

Răsfoind presa muzicală

„Sovetskaia muzîka". Din variatul conţinut al nr. 11 (noiembrie) semnalăm în primul rînd interviul lui D. Şostakovici : „Masele largi sînt credincioase muzicii adevărate". B. Iarustovski publică în continuare partea a doua a articolului său „Dinamism în operă ? Da ! Dar ce fel ?" La rubrica „Însemnări critice", alături de prezentarea unor creaţii noi, oratoriul „Nagasaki" de A. Snitke şi Simfonia de N. A. Timofeev, este publicat articolul „Cîteva idei despre simfonismul armean" de N. Şahnazarova. Din restul sumarului reţinem încă „Un Orfeu britanic" de V. Konen, studiu scris cu prilejul comemorării lui Purcell, un articol de Jerry Silverman despre cîntecul american, o convorbire cu compozitorul sovietic Boris Mokrousov, precum şi numeroase cronici de concert (turneul Filarmonicii din New York, al artiştilor romîni în Bielorusia etc.).

*

„Musica" (Franţa). Nr. 68 (noiembrie) conţine mai multe biografii şi portrete de compozitori sau interpreţi de renume. Dintre acestea reţinem „Henry Purcell" de Claude Leiris, „Pietro Locatelli, compozitorul, opera, înregistrările pe discuri" de Claude Frissard, „Profesorul meu Charles Gounod" de Henry Busser, „Wanda Landowska" de Mario Facchinetti, „Rita Gorr" de S. de Nussac, etc.

*

„Musical times". Nr. 1401 (noiembrie) al revistei engleze publică, sub semnătura lui R. Simpson, un portret al compozitorului Havergal Brian (născut 1876), autor a 12 simfonii. Din seria articolelor legate de istoria muzicii engleze reţinem „Vocile de alto şi contra tenor" de B. F. Wright.

*

Hudebny Rozhledy. Ultimele patru numere (nr. 17—20) cuprind în special materiale legate de evenimentele muzicale, atît din R. Cehoslovacă cît şi de peste hotare. V. Holzknecht semnează necrologul compozitorului Bohuslav Martinu şi M. Ladmanova un portret al lui Vaclav Dobias, la împlinirea vîrstei de 50 de ani (nr. 17). Succesele internaţionale ale muzicii cehe sînt relatate pe larg : Turneul în America de Sud al Orchestrei de cameră din Praga, fără dirijor (de V. Sykora) şi Festivalul de muzică cehă din Australia (de P. Eckstein — nr. 18). Interesante sînt, încă, analiza Concertului pentru violoncel şi orchestră al lui Şostakovici de Grigori Snejerson (nr. 19) şi a simfonismului lui Prokofiev de Jiri Valek (nr. 20), precum şi cele două ample corespondenţe de la Festivalul din Bayreuth semnate de Jaroslav Jiranek (nr. 18 şi 19).

*

„La vie musicale et théatrale". Din sumarul nr. 5 (noiembrie) reţinem articolul critic „Ce este dodecafonismul" (concluzie) de Jacques Chailley, cronica premierei „Castelul lui Barbă Albastră" de Bartok pe scena Operei Comice, convorbirile cu compozitorii Georges Migot şi Emmanuel Bondeville şi o anchetă printre muzicieni pe tema „Poate fi transcrisă muzica lui Bach pentru chitară ?".

*

„Schweizerische Musikzeitung". Nr. 11 al revistei elveţiene publică un amplu studiu de H. L. Schilling tratînd despre „Principiul fundamental al compoziţiei, repetiţia şi contrastul, prezentat la Aria din Caietul Annei Magdalena Bach".

Placă comemorativă în memoria lui Dinu Lipatti

La Conservatorul de muzică din Geneva a avut loc la 28 noiembrie dezvelirea unei plăci comemorative în amintirea marelui muzician şi compozitor romîn Dinu Lipatti, donată de guvernul romîn. Cu acest prilej foşti elevi ai lui Dinu Lipatti au dat un recital de pian.

La solemnitate au luat parte E. Dupont, preşedintele guvernului cantonului Geneva, reprezentanţi ai vieţii publice, personalităţi ale vieţii culturale şi artistice, ziarişti, mama şi soţia lui Dinu Lipatti, precum şi un numeros public. De asemenea au participat membri ai misiunilor diplomatice din Berna şi Geneva.

Cu acest prilej Grigore Geamănu, ministrul R. P. Romîne în Elveţia, a vorbit despre personalitatea lui Dinu Lipatti.

În cuvîntul său de răspuns, Georges Perret, preşedintele comitetului de conducere al conservatorului, a mulţumit guvernului romîn şi Institutului romîn pentru relaţiile culturale cu străinătatea pentru darul comemorativ, omagiind personalitatea marelui artist romîn. Vorbitorul a subliniat de asemenea perspectivele favorabile ale dezvoltării relaţiilor cultural-artistice între cele două ţări.

CONSILIUL SUPERIOR AL ARTELOR

În ziua de 19 noiembrie a. c., la sediul Asociației oamenilor de artă, a avut loc ședința de constituire a Consiliului superior al artelor, compus din reprezentanții cei mai de seamă ai teatrului, cinematografiei, muzicii și plasticii noastre : președinte academician Zaharia Stancu, directorul Teatrului Național „I. L. Caragiale" ; președinții secțiilor de teatru — cinema, muzică și plastică fiind, respectiv : Costache Antoniu, artist al Teatrului Național „I. L. Caragiale", Ion Chirescu compozitor și Boris Caragea, sculptor.

Dintre muzicieni fac parte, ca membri ai consiliului : Ion Dumitrescu compozitor, prim secretar al Uniunii Compozitorilor, Alfred Mendelsohn compozitor, secretar al Uniunii Compozitorilor, Zeno Vancea compozitor, redactor șef al revistei „Muzica", Paul Constantinescu, Sigismund Toduța, Ion Vasilescu, Matei Socor, Dumitru Bughici, Radu Paladi și Ovidiu Varga compozitori, Mihai Brediceanu directorul Teatrului de Operă și Balet, Constantin Bugeanu dirijor, Ion Goia directorul Operei de Stat din Iași, Sandu Eliad directorul Teatrului Satiric-Muzical „C. Tănase", Barbu Dumitrescu directorul Teatrului de Stat de Operetă, Gherase Dendrino dirijor, Anatol Chisadji directorul Operei Române din Cluj, Al. Szinbergher directorul Operei Maghiare din Cluj, George Georgescu dirijor, directorul Filarmonicii de Stat „George Enescu", Constantin Silvestri și Mircea Basarab dirijori, Arta Florescu și Zenaida Palli soliste ale Teatrului de Operă și Balet, Dumitru Pop șef de catedră la Conservatorul „Gh. Dima" din Cluj, Ion Dacian solist al Teatrului de Stat de Operetă, Ecaterina Vîlcovici solistă a Operei Române din Cluj, Valentin Gheorghiu și Gheorghe Halmoș pianiști, Ion Voicu violonist, Florica Musicescu profesoară la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", Nicușor Constantinescu, regizor la Teatrul de Stat de Operetă, Dinu Stelian dirijor Ansamblul M. F. A. și Dumitru Botez dirijor, directorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu".

Calendarul muzicii românești

noiembrie - decembrie

1 noiembrie 1860

S-a deschis Conservatorul de muzică de la Rotopănești, prima școală populară de muzică pentru țărani din țara noastră. Pornit din îndemnul unui cărturar, Neculai Istrate, Conservatorul moldovean a beneficiat de concursul profesorilor Pietro Mezzetti (teorie și solfegii), Mihail Galino (declamațiune) și Galea (canto). În primul an de activitate, elevii acestei școli au reprezentat *„Baba Hîrca"*, *„Cinel-Cinel"*, *„Scara mîței"* etc.

4 noiembrie 1884

S-au împlinit 75 de ani de la primul concert simfonic al orchestrei *„Buciumul"* din București. Dirijată de compozitorul și violoncelistul Constantin Dimitrescu, ea a desfășurat o frumoasă activitate artistică în Capitală la sfîrșitul veacului trecut.

5 noiembrie 1899

S-au împlinit 60 de ani de la spectacolul cu opera *„Don Juan"* de W. A. Mozart pe scena bucureșteană, cînd în rolul titular a apărut baritonul italian Mattia Battistini (1857—1928).

11 noiembrie 1859

S-a împlinit un veac de la prima audiție a finalului *„Simfoniei a IX-a"* de Beethoven, interpretată la București cu prilejul sărbătoririi lui Schiller sub conducerea lui Alexandru Flechtenmacher.

12 noiembrie 1869

A murit la Iași cărturarul și omul de teatru Gheorghe Asachi. Numele său rămîne legat de istoria muzicii românești prin activitatea depusă pentru fondarea Conservatorului Filodramatic din Iași, traducerile de vodeviluri, cronicile muzicale publicate în *„Albina Românească"*, poezii și piese de teatru care au servit ca izvor de inspirație muzicală, contribuția adusă dezvoltării învățămîntului artistic etc.

15 noiembrie 1914

S-au împlinit 45 de ani de la primul spectacol al *„Operei studențești"* din București („Tosca"), înjghebare patriotică realizată de tinerii Camil Petrescu, Nicolae Vlădoianu ș.a. care a dus la fondarea Operei Române din Capitală (1919). Cele 60 de spectacole susținute prin munca dezinteresată a studenților bucureșteni au dovedit că arta lirică românească dispune de multe talente care ar fi meritat să fie sprijinite de Stat.

17 noiembrie 1939

A murit la București basul George Folescu.

18 noiembrie 1926

George Enescu a terminat la Sinaia una din capodoperele muzicii noastre de cameră „Sonata III-a" op. 25 pentru pian și vioară, „în caracter popular românesc".

11 decembrie 1904

S-a cîntat la Paris în primă audiție *„Suita I-a"* pentru orchestră în Do major, op. 9 de George Enescu.

14 decembrie 1889

A murit la București pianistul și editorul muzical Alexis Gebauer. Venit în țară ca profesor particular de pian, Alexis Gebauer s-a apropiat cu dragoste de muzica românească (a publicat numeroase prelucrări de folclor), a fost profesor la Conservatorul de muzică și declamațiune și a fondat cea mai de seamă editură muzicală din secolul trecut (continuată de fiul său Constantin).

18 decembrie 1901

A avut loc concertul inaugural al societății corale *„Carmen"* sub conducerea compozitorului D. G. Kiriac. La baza activității artistice a formației a stat promovarea creației originale românești izvorîtă din cîntecul popular.

NOTE

O delegație de compozitori sovietici în frunte cu Dmitri Șostakovici a vizitat mai multe orașe din Statele Unite, luînd parte la concertele extraordinare consacrate muzicii sovietice, ce au avut loc la Washington, Louisville, Philadelphia, New York și Boston. Împărtășindu-și impresiile despre această călătorie, compozitorul Tihon Hrenikov a declarat presei următoarele : „Am vizitat multe orașe din S.U.A. și am avut posibilitatea să ne întîlnim cu colegii noștri, compozitorii americani, precum și cu muzicieni și cu amatori de muzică. Pretutindeni am fost primiți cu multă căldură și bucurie. Am avut multe întîlniri interesante și instructive. Toate concertele în cadrul cărora se interpretează lucrări ale compozitorilor sovietici se bucură de un succes maxim. Sperăm că întîlnirile noastre, cunoștința pe care am făcut-o cu compozitorii americani vor contribui la întărirea și extinderea contactelor între muzicienii din Uniunea Sovietică și S.U.A.".

Chiar în ajunul înapoierii în patrie a grupului de compozitori sovietici, s-a anunțat agențiilor de presă că s-a ajuns la o înțelegere cu reprezentanții organizațiilor muzicale din S.U.A., cu privire la schimbul de partituri pentru 50 din cele mai bune lucrări ale muzicii contemporane, sovietice și americane, care urmează să fie interpretate în U.R.S.S. și S.U.A. Este prevăzut, de asemenea, un schimb de partituri a 3—4 opere sovietice și americane, care vor fi înscenate la teatrele din cele două țări.

În repertoriul stagiunii 1959—1960 al orchestrelor simfonice din Halle și Güstrow (R.D.G.) au fost incluse lucrări ale compozitorilor romîni, George Enescu, Marțian Negrea și Paul Constantinescu.

Opera „Atlantida" de Manuel de Falla va putea fi, însfîrșit, prezentată publicului. Această lucrare rămasă neterminată din cauza morții compozitorului — care a considerat-o însă, opera sa capitală — a fost terminată recent de discipolul său, compozitorul și dirijorul spaniol Ernesto Halffter. Lucrarea va fi executată în concert sub forma de oratoriu și apoi va fi montată pe scena Teatrului Scala din Milano. Premiera mondială a acestei opere este așteptată cu interes în lumea muzicală.

La Viena vor avea loc în 1960 numeroase concerte consacrate compozitorilor Robert Schumann, Hugo Wolf și Gustav Mahler, aniversați în cursul anului.

După turneul orchestrei Filarmonice din New York, dirijată de Leonard Bernstein și Thomas Shippers, publicul muzical sovietic a întîmpinat cu același viu interes seria de concerte date de orchestra de cameră din Stuttgart, condusă de Karl Münchinger.

Sărbătorirea celor 150 de ani de la nașterea lui Fréderic Chopin va prilejui o serie de manifestări muzicale de mare amploare în R. P. Polonă. În anul 1960, proclamat „Anul Chopin", vor avea loc trei importante întîlniri muzicale internaționale : Primul Congres de muzicologie consacrat operei lui Chopin — între 16 și 21 februarie — cel de al V-lea Concurs de interpretare pianistică — între 22 februarie și 31 martie — și un concurs pentru o lucrare muzicologică consacrată creației compozitorului. La Congresul Internațional de Muzicologie vor participa 126 muzicieni din 23 de țări. Studiile și comunicările lor vor fi prezentate în ședință plenară și în cele șase secții ale Congresului : 1) Secția de analiză a stilului lui Chopin, 2) secția istorică (privind legătura dintre creațiile lui Chopin și ale altor compozitori) ; 3) secția de interpretare ; 4) secția bibliografică ; 5) secția generală (probleme ale muzicii poloneze în ansamblul ei) ; 6) secția estetică.

În timpul desfășurării lucrărilor Congresului vor avea loc mai multe concerte consacrate lui Chopin, precum și muzicii poloneze vechi și contemporane. Este prevăzută de asemenea tipărirea operei complete și înregistrarea integrală pe discuri a creației lui Chopin, în interpretarea pianiștilor polonezi.

Renumitele orchestre simfonice Gewandhaus din Leipzig (dirijor Fr. Konwitschny) și Filarmonica din Dresda (dirijor H. Bongartz) reprezintă cu succes peste hotare arta interpretativă a Republicii Democrate Germane. Prima s-a deplasat în R.F.G. și Franța, cealaltă întreprinde un turneu în R. P. Chineză pentru un număr de 24 concerte, în al căror programe figurează și lucrările compozitorilor chinezi.

„Carmen" de Bizet, populara capodoperă a muzicii lirice franceze, a fost introdusă abia de curînd, în repertoriul Operei mari din Paris. De la crearea ei — prima reprezentație a avut loc în 1875 — și pînă astăzi, a fost reprezentată numai pe scena operei comice. La premiera noii înscenări a operei „Carmen", conducerea muzicală a fost deținută de tînărul dirijor Roberto Benzi, iar regia semnată de Raymond Rouleau.

Compozitorul Heitor Villa-Lobos, fondatorul și cel mai de seamă reprezentant al școlii muzicale braziliene, a încetat din viață în vîrstă de 72 ani. Opera sa, cu adevărat vastă, însumează un număr de 1500 lucrări, printre care 11 simfonii, suita vocal simfonică „Descoperirea Braziliei", numeroase opere, concerte, poeme simfonice, piese vocale și instrumentale. Un deosebit interes prezintă cele două cicluri de lucrări, pentru diferite formații, inspirate din cîntecele, dansurile sau legendele populare braziliene : 15 „chôros" și 9 „bachianas brasileiras", acestea din urmă constituind un omagiu adus personalității lui J. S. Bach.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA MUZICA

urează cititorilor și colaboratorilor săi,

cu prilejul Anului Nou,

succese în activitatea lor.

I. P. 2, c. 4579

Cuprinsul

Măreața semnificație a zilei Republicii noastre *(pag. 1)*

Să ridicăm nivelul criticii muzicale *(pag. 3)*

Masele largi sînt credincioase muzicii adevărate *(pag. 5)*

Cel de-al II-lea Concurs Internațional George Enescu *(pag. 7)*

CREAȚIA ROMINEASCĂ

Octavian L. Cosma

Actualitatea și întruchiparea ei în cîntecul de masă *(pag. 10)*

DISCUȚII

Zeno Vancea

Tonalitatea în lumina dezvoltării istorice a conceptului armonic (Încheiere) *(pag. 15)*

Tiberiu Alexandru

Armonie și polifonie în cîntecul popular romînesc (III) *(pag. 22)*

10 ANI DE LA PROCLAMAREA REPUBLICII POPULARE CHINEZE

Adrian Rațiu

O artă străveche renaște *(pag. 27)*

Ștefan Niculescu

Reflecții pe marginea Revistei de Folclor închinată Zilei Eliberării *(pag. 32)*

Anatol Vieru

O critică a criticii *(pag. 36)*

CONCERTE — SPECTACOLE

Prime audiții de muzică simfonică romînească — *Doru Popovici* — (pag. 37) ; Pentru cine dă Filarmonica „George Enescu" concerte de muzică de cameră ? — *J.-V. P.* — (pag. 37) ; Aniversarea Orchestrei Radio — *Radu Gheciu* — (pag. 38) ; Annie Fischer — *J-V. Pandelescu* — (pag. 39) ; Glauco Curiel — *Al. Colfescu* — (pag. 39) ; Beryl Grey și Bryan Ashbridge la București — *Mariana Dumitrescu* — (pag. 40) ; Concertele lui Vico Torriani — *J.-V. P.* — (pag. 41) ; Tineri muzicieni clujeni — *A. Rațiu și D.P.* — (pag. 41) ; Recital cu lucrări de tineri compozitori romîni — *S. G.* — (pag. 42) ; Primul concert educativ din cadrul Universității Muncitorești de Cultură Muzicală — *Vicos* — (pag. 42) ; Reșița în pragul noii stagiuni muzicale — *Eugen Atanasiu* — (pag. 43) ; Viața de concert a orașului Bacău — *Al. Hobai* — (pag. 44).

DE PESTE HOTARE

Am concertat în Uniunea Sovietică — *Helmut Plattner* — (pag. 45) ; Din succesele artiștilor noștri — (pag. 45) ; Răsfoind presa muzicală — (pag. 46).

Placă comemorativă în memoria lui Dinu Lipatti *(pag. 46)*

Consiliul superior al artelor *(pag. 47)*

Calendarul muzicii romînești (noiembrie-decembrie) *(pag. 47)*

Note *(pag. 48)*

Pe copertă : *Valentin și Ștefan Gheorghiu interpretînd Sonata a III-a în caracter popular romînesc de George Enescu*

CITIȚI REVISTA

MUZICA

a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și a Ministerului Învățămîntului și Culturii
Editată de Editura Muzicală
Apare lunar

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și din țară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poștale, factorii și agenții poștali, difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții și de către difuzorii de presă de la sate.

Abonații actuali ai revistei, se vor adresa oficiilor poștale locale sau factorului poștal pentru reînnoirea abonamentului pe 1960.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe șase luni și 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării și la magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de Lei 5.

Redacția și Administrația str. Lipscani nr. 18—20.

Telefoane : 15.21.19 ; 15.71.01

Prețul lei 5